Н. Д. Панфилов,
М. Н. Панфилова

Искусство фотографии





Н. Д. Панфилов,
М. Н. Панфилова

ИСКУССТВО ФОТОГРАФИИ

Книга для учащихся
старших классов

Москва «Просвещение» 1985

ББК 85.16
П16

Рецензенты:
лауреат Ленинской премии, доцент
С. Е. Медынский
и
кинооператор, преподаватель фотокомпозиции
Е. А. Артёмов

Панфилов Н. Д., Панфилова М. Н.
П16 Искусство фотографии: Кн. для учащихся ст. классов. — М.: Просвещение, 1985. — 160 с., ил.

В популярной форме авторы рассказывают об истории возникновения и развития фотографии, о лучших произведениях русских, советских и зарубежных фотомастеров. В книге анализируются виды и жанры фотографии, их стилевое и художественное своеобразие. Книга содержит практические рекомендации школьникам, делающим первые шаги в искусстве фотографии.

П $\frac{4306020000-439}{103(03)-85}$ КБ-10-14—1985

ББК 85.16
77

ВВЕДЕНИЕ

По существу, нет ни одной области человеческой деятельности, в которой не применялась бы фотография. Она прочно вошла в жизнь современного общества. Сегодня без нее не обойдутся ни медицина, ни металлургия, ни кино, ни космонавтика, ни химия, ни физика. Фотография — неизменный и важный элемент газет, журналов, книг. Это произошло прежде всего потому, что фотоснимки запечатлевают сведения об окружающем мире и событиях, делают ярче, нагляднее любую информацию, помогают человеку проникнуть в тайны природы, усиливают эмоциональное воздействие слова, зримо хранят дорогие образы.

Фотография сформировала свой особый язык, который необходимо научиться понимать. Язык этот постоянно совершенствуется со времени возникновения фотографии. Он приобрел образность, а сама фотография стала не безучастным изображением чего-либо, а обрела положение искусства, выполняет те же функции, которые свойственны любому другому его виду.

Искусство дает знания, причем знания особые; которые никаким другим путем не могут быть восполнены. Как и любой из видов искусства, фотография имеет познавательное значение. Искусство несет людям и развивает в них эстетическое чувство, чувство прекрасного. Произведения фотоискусства обогащают человека новыми впечатлениями и дают ему эстетическое наслаждение. Искусство обладает удивительной способностью всестороннего воздействия на человека — на его ум и сердце, на чувства и мысли. Фотография обладает теми же свойствами. Она открывает человеку характеры, помогает ему познать самого себя. Способность фотоискусства передать правду жизни делает его острейшим оружием идеологической борьбы. Специфика фотографии позволяет привлечь к активному занятию ею миллионы людей. Вот почему значение ее все время возрастает.

Для того чтобы овладевать навыками фотоискусства, необходимо заниматься художественным и эстетическим образованием.

Этим вопросам отводится важная роль в общей системе коммунистического воспитания советской молодежи.

Художественное и эстетическое воспитание неразрывно связаны между собой и являются ступенями единого процесса. Но отметим и разницу между ними. Художественное воспитание ставит своей задачей привить людям любовь к искусству, научить их понимать его и по возможности творить в области искусства. Эстетическое же воспитание имеет целью научить чувствовать и понимать прекрасное и безобразное, трагическое и комическое, возвышенное и героическое, высокое и низменное в явлениях самой действительности, человеческих отношениях и в искусстве.

Несмотря на то что в практике художественное и эстетическое воспитание неразрывны, в предлагаемой книге основной акцент будет сделан на вопросах художественного образования, связанных с искусством фотографии. Чтобы иметь представление о ней, важно увидеть пути развития этого молодого искусства, его специфику.

Фотография — вполне самостоятельный вид образного творчества среди современных технических искусств (фотография, кино, телевидение). Обратите внимание — техническое искусство.

В основе фотографии лежит фотомеханическое воспроизведение «физической реальности»[1]. Именно это и отличает ее от всех других традиционных изобразительных изящных искусств.

Фотография обладает уникальной способностью быстро и точно фиксировать событие. Полученное изображение заключает в себе единство документальных, образных и публицистических моментов. Поэтому неправомерно подразделять фотографию на документальную и художественную, так же как подменять ею живопись.

Документальная природа фотографии обусловливает ее участие в решении идеологических задач. По свидетельству А. В. Луначарского, В. И. Ленин отмечал, что «историческое значение фотографии очень велико. Картина художника не может так быстро и точно зафиксировать событие, как фотоснимок».

Современная фотография обладает свойством вместить огромный и разнообразный по характеру объем информации, но необходимо научиться «читать» фотографию, являющуюся своеобразным «закодированным» текстом.

---

[1] Этот термин введен немецким эстетиком З. Кракауэром.

Совершенствование технических средств увеличивает эстетическую «разрешающую способность» фотографии и способствует формированию ее образного творчества.

Все новое в нашей жизни возникает на базе прошлых знаний и умений людей. К примеру, идея ездить на автомобиле вряд ли бы возникла, если бы до этого не было изобретено колесо. Современная же электронно-вычислительная машина имеет прообразом простой арифмометр.

То же произошло и с фотографией. Она родилась на базе ряда технических знаний. Был изобретен затвор к фотоаппарату, позволивший получать моментальные изображения действительности.

Многовековой опыт живописи и графики позволил фотографии на первых порах определить направления поиска построения изображения на плоскости светочувствительной пластины. Вскоре обнаружилась и важнейшая особенность фотографии как вида художественного творчества — воспроизводить на пленке только то, что находится в данный момент перед объективом. Если художник и скульптор, создавая произведения искусства, вольны до определенных пределов видоизменять действительность, усиливая или ослабляя какие-то ее черты, то фотограф этого делать не может.

Теперь мы сможем попытаться ответить на вопрос о сущности фотографии как искусства.

Фотография возникла как результат научно-технического прогресса, развития художественной культуры, средств массовых коммуникаций. Искусство это обращено к актуальным проблемам социальной жизни, к великим проблемам века.

Фотография способна не только воспитывать вкусы отдельных людей, показывая прекрасное, не увиденное ими в жизни. Она зачастую подмечает и раскрывает людям, как прекрасны явления, которые до этого казались им незнакомыми или не слишком красивыми. Приведем такой пример.

Свойственное некоторым выдающимся фотохудожникам монументальное видение природы с особенной полнотой воплощается в пейзажах нашей страны. Так, Вадим Гиппенрейтер создал альбом «К вулканам Камчатки». Природа Камчатки величественна. Пейзажи Камчатки проникнуты динамичностью. Это не застывшие картины, на которых изображен вид местности. Автор альбома запечатлел пейзаж, который меняется буквально на гла-

зах. Порою кажется, что фотограф-художник уловил внутреннее своенравное буйство вулкана, его сил, которые стремятся вырваться наружу, чтобы снова изменить лик земли. Фотомастер снимает одну и ту же сопку, один и тот же вулкан, но при этом в одном сюжете находит все новые мотивы, разные по характеру: то строгие и сдержанные, то тревожные и бурные, то мирные и радостные.

Подчас случается и так, что какие-то пейзажи видели многие, но только один сумел проникнуться особенной красотой или величием картины природы, запечатлел ее на снимке и открыл людям то прекрасное, что было в самой жизни. Такое видение и рождает художественное произведение фотоискусства.

Человек с фотоаппаратом проникает в самые отдаленные места, где люди возводят города, преобразуют землю, строят новые железные дороги, добывают из недр земли нефть, газ и уголь. Фотоискусство утверждает, что это делают прекрасные люди: герои, мастера, труженики. Чтобы убедиться в этом, достаточно побывать на любой фотографической выставке.

Стоит только вглядеться в окружающий нас мир — и его красота откроется в самом неожиданном: во взгляде человека, в самоотверженном поступке, в трудной работе. И фотоискусство дарит нам эту красоту, мы встречаемся с ней на выставках, в книгах, журналах, газетах.

* * *

Во всех республиках и областях нашей страны активно работают многочисленные фотокружки и самодеятельные фотостудии. Как правило, в первые два года обучения основное внимание уделяется развитию образного мышления у учащихся. Учащиеся знакомятся с сущностью искусства, его спецификой, а на этой основе овладевают конкретными знаниями о фотоискусстве, его особенностях, выразительных средствах, овладевают техникой фотосъемки. Программа обучения включает посещение художественных выставок и музеев, лекции об искусстве, экскурсии на природу. Интересно наблюдение М. Леонтьева, которым он делится в статье «Детство, отрочество и фотография»: «Каждый год в подмосковный лесопарк приезжают дети с фотоаппаратами в сопровождении своих наставников. Педагоги уже знают, что ребята начнут говорить, что фотографировать тут нечего. Но они возьмут за руку одного, другого скептика, по-

кажут, посоветуют снять это дерево с этой точки зрения, полянку — отсюда. Потом ребята проявят пленки и с удивлением обнаружат на них интересные кадры. Так они учатся видеть».

На рост мастерства фотолюбителей-школьников влияют и выставки их работ. Они привлекают в кружки новых учащихся, способствуют тому, что увеличивается число тех, кто интересуется фотоискусством. А это имеет большое значение. Вот как оценивает это руководитель кружка Г. Лукьянова: «Если из кружка ребята выйдут умелыми фотографами — прекрасно. Но мы не огорчаемся, узнав, что некоторые наши воспитанники впоследствии не занимаются фотографией. Не беда. Одно то, что фотоискусство помогло им научиться познавать мир, само по себе прекрасно».

На июньском (1983 г.) Пленуме ЦК КПСС отмечалось, что именно в школе «может человек получить начала эстетического воспитания, на всю жизнь приобрести чувство прекрасного, умение понимать и ценить произведения искусства, приобщаться к художественному творчеству»[1]. В решение этой важной задачи по духовному развитию людей вносят свой вклад многочисленные фотокружки и самодеятельные фотостудии, где занимаются юные фотолюбители.

Эта книга познакомит с историей возникновения и развития фотографии, с лучшими произведениями русских, советских и зарубежных фотомастеров. Она содержит анализ видов и жанров, средств художественной выразительности, присущих искусству фотографии. Всем тем, кто делает первые шаги в этом искусстве, будут полезны практические рекомендации, которые содержит книга.

---

[1] Материалы Пленума Центрального Комитета КПСС, 14—15 июня 1983. М., 1983, с. 18.

Глава I.

ФОТОГРАФИЯ — ОСОБАЯ ОБЛАСТЬ ОБРАЗНОГО ТВОРЧЕСТВА

■

РОЖДЕНИЕ ФОТОГРАФИИ

«Днем рождения» фотографии принято считать 7 января 1839 года. В этот день Парижская Академия наук заслушала сообщение об открытии художника Луи-Жака Манде Дагера. Он предложил надежный способ проявления и закрепления скрытого изображения на серебряной пластинке. Дагером был сделан фотонатюрморт, который был отдан на хранение в Лувр.

Достижению Дагера предшествовали опыты Жозефа Нисефора Ньепса и Вильяма Фокса Генри Тальбота, имена которых также неразрывно связаны с изобретением способа получения прочного изображения на светочувствительном слое.

Процесс Дагера был дорог и сложен, так как фотографирование производилось на мокрые коллоидные пластинки. В 1871 году произошло революционное по тому времени открытие. Англичанин Ричард Мэддокс нашел способ фотографирования на сухих светочувствительных броможелатиновых пластинках. Это открытие позволило фотографии вступить в новую фазу своего развития: вся современная фотография черно-белая и цветная производится на сухих броможелатиновых слоях.

Техника фотографии развивалась и распространялась с удивительной быстротой. По способу Дагера стали изготавливать портреты не только в Европе, но и в Америке.

У колыбели нового изобретения стояли выдающиеся ученые Доменик Франсуа Араго и Жозеф Луи Гей-Люссак. Для них не осталась незамеченной способность фотоаппарата запечатлевать и окружающую действительность. Гей-Люссак отчетливо понимал и выявляющую силу фотографии. Он писал, что «ни одна, даже незаметная деталь не может ускользнуть от глаз и кисти новоявленного живописца».

Великий Чарлз Дарвин именно по этой причине предпочел иллюстрировать свою книгу «Внешние проявления эмоций у человека и животных» (1872) не гравюрами, как это делалось раньше, а фотографиями, снятыми главным образом с короткими выдержками. Ему нужна была в бо́льшей степени правда, а именно снимок схватывает неуловимое мимолетное проявление чувства.

На первых порах фотография вполне отвечала тем направлениям в изобразительном искусстве, которые склонялись в сторону наиболее точного и полного отображения действительности.

Дагерротип получил широкое распространение по всему миру. Но вот интересный факт. Из бесчисленного количества сохранившихся дагерротипов — большая часть портреты. Едва ли на одном из сотни дагерротипов запечатлено здание, водопад или уличная сценка.

С момента зарождения фотографии ее специфика и возможности вызывали споры. Немаловажными были вопросы о специфических изобразительных средствах нового искусства. В ходе споров о его содержательных возможностях выявлялись общие черты и имевшиеся существенные различия между фотографией и живописью.

Светопись (так тогда называли фотографию) сравнивали с живописью потому, что она сразу была отнесена к разряду пространственных, иными словами, изобразительных искусств. И это не случайно. Изобразительное искусство и фотография не противостоят друг другу, а тесно взаимодействуют, оказывая постоянное плодотворное взаимовлияние.

Фотографическое изображение всегда конкретно, зрительно определенно. Поэтому фотография всегда изобразительна (но, как мы увидим в дальнейшем, не всегда образна).

Фотография по своей природе документальна. К сожалению, использование этого ее свойства иногда приводит не только к простому копированию натуры, но и к натурализму, что не отвечает высоким требованиям искусства.

Интересные высказывания на этот счет есть у Ф. М. Достоевского. «Фотографический снимок и отражение в зеркале — далеко еще не художественные произведения. Если бы и то и другое было художественным произведением, — мы могли бы довольствоваться только фотографиями и хорошими зеркалами, и самая Академия Художеств была бы одною огромною бесполезностью. Нет, не то требуется от художника, не фотографическая верность, не механическая точность, а кое-что другое, больше, шире, глубже. Точность и верность нужны, элементарно необходимы, но их слишком мало; точность и верность покамест только еще материал, из которого потом создается художественное произведение; это орудие творчества. В зеркальном отражении не видно, как зеркало смотрит на предмет, или, лучше сказать, видно, что оно никак не смотрит, а отражает пассивно, механически. Истинный художник этого не может: в картине ли, в рассказе ли, в музыкальном ли произведении непременно виден будет он сам; он отразится невольно, даже против своей воли, выскажется со всеми своими взглядами, с своим характером, с степенью своего развития»[1].

Искусство не сводится к фотомеханическому копированию действительности. Оно требует художественной интерпретации материала или объекта фотографирования. Фотография всегда

---

[1] Ф. М. Достоевский об искусстве. М., 1973, с. 132—133.

протокол, всегда документ, всегда дотошное описание предмета или события, взятого в один миг,— для целей науки, журналистики, для информации в широком смысле слова, этого достаточно. Фотография как искусство вырастает на той же почве. Но с маленьким добавлением. Как басня перестала быть просто описанием происшествия, как литературный рассказ в структурной законченности своей дает художественный цельный микромир, так и фотографическое художественное произведение предлагает нам описание явления — и еще нечто, скажем, суждение, вывод, приговор, — отмечает в своей книге «Человек и земля» В. П. Демин.

Как только техника фотографирования позволила получать удовлетворительные изображения, возникло два подхода к ее использованию: первый — это документальное копирование натуры, второй — подражание живописи, а иногда и стремление подменить ее.

Известный исследователь и теоретик искусства Ипполит Тэн так характеризует задачу документального копирования: «воспроизводить объекты такими, какие они есть или какими они были бы, даже не будь меня на свете».

Однако документально-беспристрастная фиксация натуры не имеет ничего общего с искусством.

Подражание же живописи было очень заманчивым и, по высказанному еще в 1853 году Уильямом Ньютоном мнению, фотографическое изображение можно и должно изменять так, чтобы снимок отвечал «признанным законам изящных искусств».

Фотографы, которых не удовлетворяло простое копирование натуры, хотели, чтобы снимок «подчеркивал красоту», а не только «показывал правду».

Но как это можно было сделать, учитывая ограниченные технические, а стало быть, и выразительные средства?

Ярким примером следования по второму пути служит творчество талантливой английской художницы-фотографа Джулии Маргарет Кэмерон, которая ставила задачу в психологическом фотопортрете добиться выявления «духовного облика натурщика» без несущественных подробностей. Поиски художницы-фотографа продолжали многие ее последователи. Этим ее работы интересны для истории фотографии.

Значительный вклад в развитие нового искусства внес один из первых в России фотографов — Андрей Карелин. Художник по образованию, Карелин работал в Нижнем Новгороде. Знание законов живописи, в частности композиции, помогало ему избегать ремесленнических шаблонов. Он много сделал и для усовершенствования техники фотосъемки, стремился на негативе добиться нужной резкости во всех планах. И это ему удавалось. Он получал снимки-картины.

Свидетельством новаторства и мастерства этого художника-фотографа стали его групповые портреты или картины — «комнат-

ные группы», как их тогда называли. Многие ученики Карелина позднее стали известными фотографами.

В этот период фотографы были тесно связаны с художниками. Художники подчас использовали снимки как своеобразные фотоэскизы, по которым создавали картины. В то же время во многих фотоателье применялись исполненные художниками задники, фоны и бутафория для фотосъемок. Существовали даже фирмы, изготовлявшие фоны для фотоателье.

В России во второй половине XIX века многие выдающиеся мастера своим творчеством внесли немалый вклад в становление фотографии как искусства. Это А. Деньер, С. Левицкий, А. Карелин, Н. Петров, Ю. Еремин, М. Дмитриев.

Максим Дмитриев вошел в историю русской фотографии как зачинатель «русского *публицистического репортажа,* отвечавшего идейным устремлениям прогрессивных, демократических кругов дореволюционной России»[1]. Дмитриев стремился использовать возможности нового искусства для отражения правды жизни, действительности. В 1881 году на Поволжье засуха принесла голод, эпидемии тифа и холеры. Дмитриев сделал сотни репортажных фотографий о бедственном положении крестьян. Близость художника к демократической среде определила идейно-тематическую направленность его работ. Сделанные им снимки заставляли зрителя задуматься над судьбой народа.

По существу, Дмитриев явился родоначальником социальной фотографии в России и, работая в этом направлении, создал больше, чем кто-либо другой в его время. Его работы высоко ценил М. Горький.

Дмитриев создал целую галерею портретов выдающихся современников: Д. И. Менделеева, В. Г. Короленко, В. А. Гиляровского, И. А. Бунина, художников И. И. Левитана, К. Е. Маковского, певца Ф. И. Шаляпина. Особенно известен его портрет молодого М. Горького, снятый в 1901 году. Однако в жанре портрета Дмитриев не проявил себя новатором. Он был верен творческим находкам, которые позволили ему блеснуть мастерством фотопортрета в годы своей молодости, в то время как уже разрабатывались новые принципы и приемы съемки людей, включая репортажный фотопортрет.

Работавший несколько позже Дмитриева, С. А. Лобовиков сохранял верность реалистическим традициям русской художественной фотографии. Он прославился жанровыми снимками из жизни крестьян. Но не менее выразительны его реалистические пейзажи северной деревни.

Лобовиков показывал русскую деревню, снимая летние и зимние пейзажи, сценки из повседневного крестьянского быта. Подлинно фотографической выразительности достиг Лобовиков на снимке «Поделились». Сюжет этой фотографии прост: крестьян-

---

[1] Морозов С. Фотограф-художник Максим Дмитриев. М., 1960, с. 40.



М. Тарновский. Ранним утром.

ские дети на крыльце пьют молоко, рядом лакомится молоком из черепка черная кошка.

Иные фотографы изощрялись в новых способах печати снимков, чтобы приглушить голос социальной правды, черты реальности, а родную русскую природу стилизовали под некую несуществующую, отвлеченную и надуманную. На фотографиях же Лобовикова природа чаще всего служит раскрытию идейного замысла, придает большую выразительность реалистическим снимкам. Лобовиков владел техникой всех позитивных способов печати того времени, много работал в области научно-прикладной фотографии, снимал памятники искусства. Его творчество убедительно подтверждает мысль, что не сами по себе приемы техники фотографии определяют стиль художника, а художник заставляет технику служить идее.

Лобовиков был родоначальником детской темы в бытовом жанре фотографии. В этой особенно трудной области съемок он показал себя фотографом-реалистом, наблюдательным, умеющим по-репортерски быстро и уверенно выбирать момент для съемки детей.

В начале века многие фотографы-реалисты увлекались съемкой пейзажей «под живопись». Эстетический критерий художествен-

ности снимка, принятый в живописи, всюду обеспечивал им успех и премии. На фотографической выставке «Салон» в Киеве экспонировался в 1911 году такой снимок «под живопись» — «Ранним утром» М. Тарновского. Автора привлекает изображение пейзажа с водой — водная рябь, блики и переливы света. Для снимка характерны присущая живописи мягкость рисунка, стройность и точность найденной композиции, высокое техническое исполнение.

Здесь скрыты все второстепенные детали, утренняя дымка рождает ощущение пространства. Снимок построен на полутонах, отражение парусов на воду вносит в изображение ритмичность, создает поэтическое настроение тишины. Он до такой степени живописен, что весьма трудно признать в нем фотографию.

Потребовалось немало усилий многих выдающихся мастеров, искренне считавших, что фотография может и должна занять самостоятельное место в ряду искусств, прежде чем это действительно произошло.

Нужно было, во-первых, выработать собственные выразительные средства и, во-вторых, осмыслить и научиться умело их использовать, овладеть мастерством.

СОВРЕМЕННАЯ ФОТОГРАФИЯ

С 70-х годов прошлого века постепенно начинает уходить в прошлое эпоха предыстории фотографического творчества. Получают развитие собственно фотографическое видение и язык фотографии. Важным этапом в развитии современной фотографии явилась возможность провести моментальную съемку. Г. Эджертон своим снимком «Брызги молочной капли» отчетливо показал необычайные возможности фотографии для раскрытия невидимых невооруженным глазом явлений в мире. Фотографическое воспроизведение действительности обретает новое качество. Фотография начинает развиваться прежде всего как искусство остановленного мгновения.

Благодаря решению этой технической задачи снимок становится внутренне динамичным.

Моментальная фотография дала возможность в остановленном мгновении увидеть неповторимую выразительность самой жизни. При этом сама физическая реальность приобрела для человека эстетический смысл.

Моментальная съемка, не отступая от факта, позволила художественно его переосмыслить. Изобразительные искусства таким свойством не обладают. Это специфика фотоискусства выделила его в особый вид художественного творчества.

На рубеже веков на смену натуралистической фотографии, которая соблюдала «чистоту» фотографических выразительных средств, вновь приходит подражание живописи, но теперь уже

живописи пиктореалистов[1]. Этому в большой степени способствовало распространение работ художников-импрессионистов.



Г. Эджертон. Брызги молочной капли.

Нерезкие очертания изображения на картинах импрессионистов (Клода Моне, Альфреда Сислея, Поля Сезанна, Огюста Ренуара и др.), основанные прежде всего на цветовых комбинациях, резко контрастировали с точностью фотографических изображений. Чтобы избежать этой точности, такие фотографы, как англичанин Джордж Девисон, француз К. Пюйо, немец Гуго Эрфурт, русские Н. Петров, С. Лобовиков, американец Альфред Стиглиц, использовали самые различные технические приемы при съемке и особенно при печати снимков: бромойль, гуммиарабик, пигментная печать и др. Эти приемы были результатами химического процесса, подчиненного руке автора. Каждый отпечаток являлся оригиналом, так как при такой обработке фотоснимков невозможно было изготовить два совершенно одинаковых отпечатка.

В таких отпечатках нет острых, грубых линий. Мягкие, нежные тона сливаются в гармоничное целое. Такой снимок можно, руководствуясь принципом «похожести» на картину, было назвать художественным произведением. Отсюда и возник термин «художественная фотография».

Отзвуки пиктореализма можно найти и в раннем творчестве некоторых советских фотомастеров, таких как С. Иванов-Аллилуев, П. Клепиков, и др.

В 20-е годы в изобразительном искусстве и театре возникло еще одно художественное направление — конструктивизм. Оно коснулось и фотографии.

Конструктивисты стремились придать функциональную целесообразность окружающему, хотели так переиначить жилые дома, заводы, площади, хозяйственную утварь, мебель и т. п., чтобы человеческая деятельность протекала в условиях наиболее рациональных, а следовательно, по их мнению, благоприятных. Технический, инженерный подход ко всем этим задачам отвергал понятие красоты как буржуазное и бессмысленное.

Из театра, например, конструктивисты «изгоняли» всякую «театральщину», театральные костюмы (играли в спецодежде),

---

[1] *Пиктография* — древнейший вид письма, рисуночное письмо.

оставляли лишь функционально действующие детали: двери, окна, лестничные марши.

Конструктивистами объявили себя художники, а позднее фотографы Александр Михайлович Родченко, Эль Лисицкий и другие. Они отрицали право искусства на художественный вымысел и делали ставку на факт и документ, на газетный репортаж, очерк, кинохронику, фотоколлажи. Но все это было далеко от искусства фотографии.

Некоторое время спустя А. Родченко и другие фотографы пересмотрели свои взгляды. Это был большой шаг вперед в творческом отношении. И хотя в то время главное внимание уделялось освоению нового жизненного материала, рассказу о громадных социальных переменах, происходивших в стране после победы Великой Октябрьской социалистической революции, Родченко считал эстетическую выразительность снимка столь же важной, как и достоверность. Эта позиция определялась тем временем и той борьбой идей, которая происходила в области искусства.

Как справедливо отметил критик А. Вартанов, «Родченко и Игнатович... своими работами доказывали возможность, ни в чем не отклоняясь от выполнения журналистских задач, создавать произведения фотоискусства».

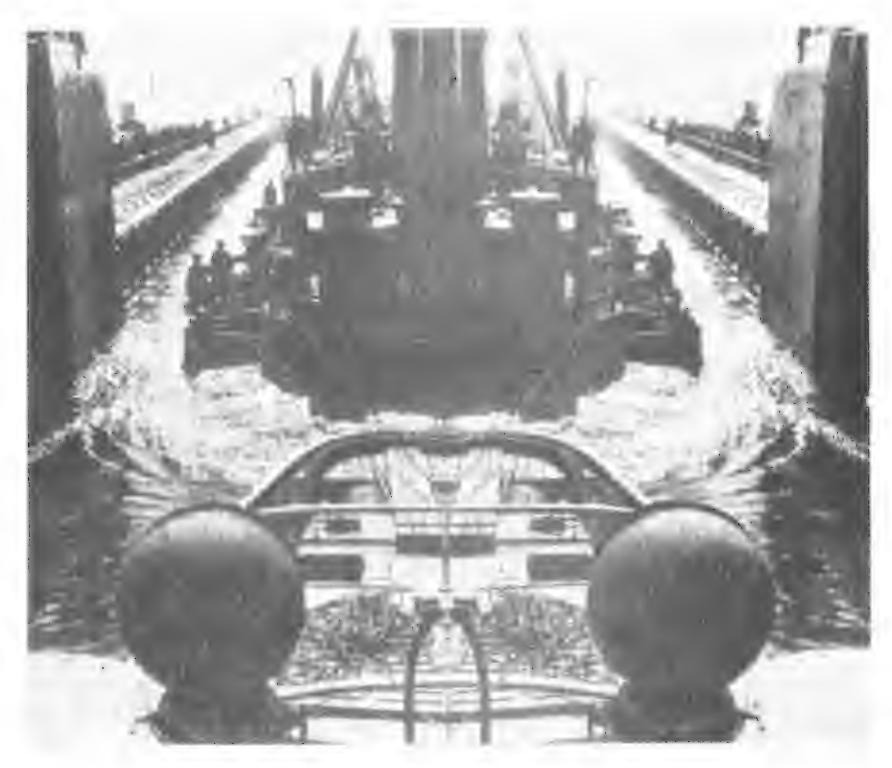
Фотографы стали осознавать, что связь фотографии с традиционными изобразительными искусствами должна выражаться не в копировании отдельных произведений живописи и графики. Они понимали, что в фотографии заложены незнакомые живописи и графике изобразительные средства и что новому искусству предстоит идти своим путем — научиться использовать объективы, изменяющие перспективные соотношения, композиционно строить снимок так, чтобы придать изображению наибольший динамизм, добиваться светотеневого, а впоследствии и цветового решения, которые отвечали бы творческим задачам при фотосъемке движущегося объекта.

В 30-е годы огромную работу проделали советские фотомастера А. Родченко, М. Альперт и Б. Игнатович.

Александр Родченко острым, эмоциональным воздействием на зрителя помогал закрепить в его сознании определенную идею. Неожиданная композиция, контрастное освещение — вот главные средства, которыми он пользовался для выражения своего замысла.

Изучая фотографии, сделанные предшественниками, Родченко видел, что все попытки фотографов уподобить свои снимки работам живописцев или графиков ни к чему интересному и новому привести не могут. Эти попытки сводились к химическому или механическому воздействию на негатив или отпечаток.

А. Родченко решительно боролся против «рукотворных» манипуляций с оттисками, ратовал за поиски изобразительных средств, заложенных в самой фотографии. Снимки Александра Родченко восторженно воспринимались молодежью.



А. Родченко. Баржа входит в шлюз.

Родченко сформулировал свою задачу так: «Я хочу решительно отказаться в дальнейшем от того, чтобы ставить формальное решение темы на первое место, а идейное на второе, и наряду с этим пытливо иметь новые богатства фотографического языка, чтобы с его помощью создавать вещи, стоящие на высоком политическом и художественном уровне, вещи, в которых фотографический язык служил бы полностью социалистическому реализму».

Как профессиональный фотограф Родченко выступил впервые в 1927 году на выставке, организованной Обществом друзей советского кино. Вот что писал известный советский кинорежиссер-документалист Р. Кармен в журнале «Советское фото» № 8 в 1958 году, вспоминая об этой выставке: «Мы увидели разнообразие жанров и стилей... Динамичность кадра, свежее дыхание жизни, высокий профессиональный уровень знаменовали зрелость революционного фотоискусства».

Творческий путь Родченко был насыщен поисками. В 1935 году в Москве состоялась большая фотовыставка «Мастера фотоискусства». Журнал «Советское кино» писал в то время: «Если

эта выставка шла под новой вывеской — «Мастера фотоискусства», то она имела в виду — в первую голову и главным образом — Родченко, участие которого на выставке... было, несомненно, выдающимся событием». Его фотографии были ярким художественным выражением революционных идей, искусством нового, социалистического общества.

Острые композиционные решения Родченко видны в двух его снимках — «Баржа входит в шлюз Беломорско-Балтийского канала» и «Дворик с деревьями». В них видна попытка фотографа найти специфические и свойственные только фотографии выразительные приемы.

В то же время использовался и опыт кинематографистов, интенсивно работавших в том же направлении поиска собственных изобразительных и выразительных средств. Обратимся снова к воспоминаниям Р. Кармена. Они характерны для оценки поисков выразительных средств фотоискусства того периода:

«Я был ярым противником так называемой художественной фотографии. Очевидно, в этом выражалось подсознательное очень свежее отношение к искусству фотографии. Художественность я видел в использовании свойства фотографической техники, то есть в оптике, светотени, композиции, скорости затвора... Если вспомнить мои портретные снимки — в этом опять-таки был воинствующий протест против художественно размазанных съемок моноклем[1]. Используя резко рисующую оптику, я делал портретные снимки, на которых была вычерчена каждая пора кожи, ощутима была влажность вспотевшего лица рабочего человека, резкость волос, ресниц, зубов. Я был убежден, что фотография не должна рабски копировать живопись, считал, что искусство фотографии должно утверждаться своими собственными путями».

В эти годы окончательно оформились два диаметрально противоположных взгляда на развитие фотографической культуры. Один из них опирался на творческую практику документальной и репортажной фотографии, другой — на формалистические эксперименты фотомодернизма. Эстетические позиции этих течений были в достаточной степени сориентированы социально. Документальная и репортажная фотография привлекала прогрессивно и революционно настроенных фотографов, стремившихся использовать образную силу фотографии в целях борьбы за социальную справедливость. Напротив, формотворческая фотография широко использовалась как средство деформации эстетического сознания вообще, при этом она была аполитична.

Характеризуя образные возможности фотографии, В. И. Ленин говорил в беседе с известным фотографом П. А. Оцупом: «Делайте поменьше снимков отдельных лиц, уделяйте больше внимания массам, старайтесь зафиксировать события». В этих сло-

[1] *Моноклем* называют объектив, состоящий из одной линзы.

вах Ленина с удивительной прозорливостью и точностью схвачены особенности фотографии, являющиеся фундаментальными для понимания задач собственно фотографического творчества, которое имеет своей целью раскрыть с помощью образных средств смысл реального события, а не вымышленного сюжета.

А. Родченко. Дворик с деревьями.



Начиная с 30-х годов возрастает интерес к фоторепортажу. Постепенно он занимает ведущее место как собственно фотографический жанр. Становится очевидным, что суть репортажа состоит в том, что фотограф не только фиксирует реальные события, но и придает им определенную выразительность, как бы объединяет человека со всем окружающим миром.

Журналист Е. Рябчиков, много внимания уделяющий фотографии и фоторепортажу, писал: «Репортаж занимает особое место среди жанров, которыми располагает советская литература и журналистика. Он впитал в себя многие драгоценные черты других жанров — очерка, интервью, рассказа, отчета, хроники, обзора и корреспонденции, переплавил их, и появился новый чудесный сплав — репортаж. Его отличительные качества — активность, стремительность, умение вторгаться в самые различные области жизни. Рассказывая о любом событии, репортер живописует картину этого события, дает характеристики действующих лиц, рисует их портреты, позволяет читателю как бы услышать особенности их речи, почувствовать атмосферу заводского цеха, научной лаборатории или конструкторского бюро».

Эти слова, бесспорно, можно отнести и к фоторепортажу. Что же является объектом фоторепортажа?

Как правило, это какое-то важное, актуальное событие, наиболее существенное среди сходных. Следовательно, фоторепортаж событиен по своей природе. Но это вовсе не значит, что в основе репортажного материала лежит всегда только значительное событие. Талантливый, наблюдательный фоторепортер выявит и в малом, внешне неброском движении жизни ее глубину.

Однако требование событийности изображаемого момента жизни необходимо для материала репортажа. Он является жанром информационным и одновременно образным, так как его задача не только сообщить о фактах и событиях, но и эмоционально воздействовать на зрителя формой подачи материала.

Фоторепортаж тем и отличается от протокольно-документальной фиксации события, что является не сухой констатацией факта, а показывает обстановку, в которой происходило событие, впечатляющие детали и, конечно, отношение автора к этому событию. Читателей газет и журналов, где печатаются фоторепортажи, больше привлекают иллюстрации, которые не только сообщают им новое, но и позволяют реально представить себе, как происходило событие, ощутить его дух и исторический смысл. Это усиливает эмоциональное воздействие фотоснимка на зрителя.

В 50—70-е годы происходит особенно заметное взаимодействие и взаимообогащение художественной и документальной фотографии.

В эти и последующие годы в репортажной фотографии особенно ярко проявляется взаимосвязь художественных и идеологических аспектов. Это притягивает к ней интерес зрителей.

ФОТОГРАФИЯ И ИДЕОЛОГИЧЕСКАЯ БОРЬБА

В книге прогрессивного американского писателя Джона Рида «Десять дней, которые потрясли мир» есть эпизод, в котором солдат втолковывает студенту, не сумевшему понять смысла социалистической революции: «...есть два класса — пролетариат и буржуазия... И кто не за один класс, тот, значит, за другой...». Партийность — главный ориентир позиции советского фотожурналиста. Ее суть — в осознанном отношении к происходящему событию с точки зрения интересов рабочего класса. Выбор темы и интерес фотографа-репортера никогда не бывают случайными... Они всегда продиктованы партийной позицией. Даже в самой противоречивой обстановке художник сохраняет принципиальность и последовательность.

На июньском (1983 г.) Пленуме ЦК КПСС отмечалось, что сейчас «идет напряженная, поистине глобальная борьба двух идеологий. Все это требует обновления, обогащения, актуализации содержания идейно-воспитательной работы, ее форм и методов, усиления наступательности всей нашей пропаганды. Необходимо решительнее преодолевать такие явления, как уход от острых проблем жизни, формализм и парадность. Реализм, правдивость и деловитость, умелый показ наших достижений и вдумчивый анализ волнующих людей вопросов, свежесть мысли и ясность изложения — вот на что ориентирует идеологических работников Центральный Комитет»[1]. Этим требованием партии руководствуются советские мастера фотографии, участники преобразования общества на коммунистических началах. Свою цель они видят в том, чтобы утверждать коммунистический идеал, пропагандировать советский образ жизни, показать советского человека, твердо уверенного в своем будущем, активного строителя нового мира.

Летом 1984 года в Москве проходила Всесоюзная выставка «Фотообъектив и жизнь». Это был праздник советского фотоискусства. На выставке в полный голос звучала правда о нашей жизни, о свершениях народа, о неутомимой руководящей и направляющей деятельности партии, о том, как энтузиазмом, волей, энергией миллионных масс выполняются предначертания XXVI съезда КПСС, решения последующих Пленумов Центрального Комитета.

На стендах выставки было представлено около 2000 фоторабот фотографов-профессионалов и фотолюбителей. Специальный раздел выставки был предоставлен фотолюбителям — школьникам.

Снимки, к какому бы жанру они ни относились, показывали характер советского человека, его отношение к жизни, к тем

---

[1] Материалы Пленума Центрального Комитета КПСС, 14—15 июня, 1983 г. М., 1983, с. 29—30.

свершениям, которые происходили и происходят в нашей стране. Выставка ярко и убедительно представила наш оптимистический взгляд на жизнь, на предназначение советского человека.

Пожалуй, ярче всего это было показано в таких двух жанрах — портрете и современном фоторепортаже.

Портреты наших современников: тракторист М. А. Щербинин, работы П. Кривцова, портрет сталевара из серии «Рождение металла» А. Копосова, портрет молодой учительницы, работы Н. Свиридовой и Д. Воздвиженского и ряд других. Эти портреты многоплановы. Они подкупают своей глубиной, психологической емкостью, умелой, ненавязчивой, но всегда необходимой детализацией.

В этом непростом жанре добиться успеха можно было только отношением к фотографии как к делу социально значимому.

В другом главном жанре — фоторепортаже — наиболее ярко показан советский образ жизни, дух социалистического жизнеустройства. Снимки раскрывают содержание явлений, происходящих в нашей стране, отражают успехи и достижения в социалистическом строительстве. Здесь снимки о строительстве БАМа, газопроводов, гидро- и атомных электростанций и других объектов.

Все эти фотографии противостоят буржуазной антисоветской пропаганде, низводят ее на нет.

Для буржуазной идеологии характерно, напротив, неверие в человека, стремление объявить природу человека источником всех социальных зол и конфликтов.

В огромном мутном потоке фотографий смакуется нравственная патология, духовная деградация, насилие и в итоге презрение к человеку. Жизнь, лишенная смысла и надежд, — таковы темы снимков, заполняющих страницы буржуазной прессы.

Буржуазная пропаганда использует фотографию и как средство внедрения в сознание обывателя идеологических мифов. Особенно старательно выполняет эту роль фотореклама, которая пытается вселить в сознание человека представление о жизни буржуазного потребителя в «розовом свете». Лживый дух фоторекламы не имеет ничего общего с подлинным искусством.

Безусловно, в капиталистических странах работают и прогрессивные фотохудожники и фотомастера, которые стоят на позициях гуманизма. Журнал «Советское фото» на своих страницах регулярно показывает наиболее интересные работы прогрессивных зарубежных мастеров фотографии, публикуя, например, премированные работы выставок «Интерпрессфото», которые проводятся ежегодно.

ГЛАВА II.

ЯЗЫК ФОТОГРАФИИ

■

Чтобы получить представление об искусстве фотографии, нам необходимо познакомиться с некоторыми понятиями, терминами, которые употребляются тогда, когда речь идет не только о данном, конкретном виде художественного творчества. Поэтому мы будем обращаться к примерам из других искусств.

В основе восприятия и оценки любого произведения искусства, будь то станковая картина, музыкальная пьеса, повесть или фотография, лежит понятие выразительности.

Чем выше степень выразительности произведения искусства, тем сильнее его воздействие на человека.

Выразительная картина, выразительная музыка, выразительная проза... Какой смысл вкладываем мы в эти слова?

В одном случае это завораживающее сочетание цветов и линий, в другом — гармония звуков, в третьем, как говорил Л. Н. Толстой — «единственно возможный порядок единственно возможных слов...»

Что же общего между художником, композитором и писателем? Общее то, что все они стремятся в своих произведениях выразить владеющие ими мысли, чувства, настроения. Через показ каких-то явлений, событий, а главное — людей.

Итак, художник самовыразился, зритель же, поняв его, овладел смыслом произведения искусства.

То, чего писатель достигает при помощи слова, композитор при помощи звуков, художник передает через изображение. Последнее для нас особенно важно, так как и фотохудожник не может выразить себя иначе, чем посредством изображения. Второе важнейшее понятие в оценке произведения искусства — изобразительность.

Изобразительность присуща всем искусствам.

Вспомните: «...Чуден Днепр при тихой погоде...» Н. В. Гоголь рисует словами близкий и дорогой ему пейзаж. Или, например, «Шестая симфония» Д. Д. Шостаковича, прозвучавшая впервые в блокадном Ленинграде; схватка с ненавистным врагом была нарисована звуками и воспринималась слушателями почти зримо и очень конкретно, хотя имела глубокий философский смысл.

Изобразительность и выразительность в искусстве тесно переплетаются и на практике не существуют порознь: ведь худож-

ник не смог бы выразить смысл, не придав своим мыслям и чувствам определенной формы, т. е. не изобразив чего-либо.

Изображения в различных искусствах столь непохожи друг на друга, что на первый взгляд имеют мало общего между собой. Однако общее это есть: изображение в любом искусстве — образ действительности.

Попробуйте представить себе, к примеру, образ светлой грусти, созданный словом, звуком или линией и цветом. Нетрудно убедиться, что все эти образы не противостоят друг другу, а скорее, взаимно дополняются, создавая единую выразительную картину этого сложного состояния души.

Итак, мы будем говорить об изобразительно-выразительных средствах фотографии, о том, как их использование создает ее образный язык.

В его арсенал входят такие изобразительно-выразительные средства, как свет (градации светотени), цвет (тональность, колорит, цветовые контрасты), оптические средства (короткофокусный и длиннофокусный объективы, насадки), а также выбор точки съемки и момента съемки, план, ракурс и др. Язык фотографии, как и всякий другой, все время обогащается, совершенствуется. Например, появление цветных пленок в фотографии обогатило ее таким важным выразительным средством, как цвет. Постоянно расширяет изобразительно-выразительные возможности фотографии усовершенствование объективов.

Язык искусства фотографии естественно отличается от языка живописи, кино, телевидения. Это совершенно особый язык. Именно он и делает фотографию самостоятельным искусством.

И наконец, можно сказать, что язык фотографии, так же как и язык других видов искусств, нужен для того, чтобы создавать образ, ибо всякое искусство есть образное отражение действительности.

Художественный образ ощущается нами, естественно, не в любых снимках, а только в тех из них, которые отвечают всем требованиям подлинного произведения искусства.

Фотоснимок, поднявшийся до высокого художественного уровня, дает уникальную возможность проникновения в суть предметов и явлений. С помощью искусства фотографии на снимке мы воспринимаем не только цвет, форму и блеск человеческого глаза, но видим и чувствуем то, что он выражает: любовь, гнев, страдание, ожидание. Фотография помогает видеть очень многое

Б. Мейтчак. Мадонна Антарктиды.



и в неодушевленной природе, в ее бесконечно разнообразных формах и красках. Истинно прекрасный снимок — это не просто констатация фактов. Сфера «видимости» здесь настолько широка, насколько велик диапазон познаваемого, чувственного, угадываемого через посредство зрения. Так, Б. Мейтчак своим снимком «Мадонна Антарктиды» заставляет задуматься о борьбе за жизнь, которая происходит в природе. Казалось бы, простой по своему содержанию, он необычайно выразителен. Автору удалось донести до зрителя жизнеутверждающий смысл этого снимка.

Рассмотрим изобразительно-выразительные[1] средства последовательно и более подробно, так как они в значительной мере определяют примерные пути творческих исканий фотографа в его сложных взаимоотношений с натурой.

СВЕТ КАК ВЫРАЗИТЕЛЬНОЕ СРЕДСТВО ФОТОГРАФИИ

Прежде всего напомним, что свет в фотографии выполняет важнейшую техническую функцию — создает определенный уровень освещенности, необходимый для получения правильно экспонированного негатива.

Но, кроме того, свет, характер освещения преобразуют картину действительности и определяют настроение, вызываемое снимком.

Свет — один из наиболее впечатляющих источников наших ощущений.

Выразительность света определяется тем, что контрастные соотношения света и теней складываются в отчетливый рисунок. Пластичные светотональные переходы обрисовывают объемы, воспроизводят пространство.

Для фотографа свет представляет практический интерес как важное средство акцентировки внимания зрителей.

Луи Деллюк писал, что «свет имеет смысл», он служит в лучших фотоработах для разрешения тематической задачи и выполняет смысловую функцию.

Давайте убедимся, действительно ли свет является столь важным выразительным средством. Какие возможности таятся в освещении? Для этого рассмотрим несколько фотопроизведений, в которых свет — главное выразительное средство.

Итальянский фотограф-художник Ферручио Лейсс в своем натюрморте «Ваза и стакан» показал поистине неограниченные возможности света в фотографии. Лейсс — венецианец, а Венеция, как известно, издавна славится производством стекла. Только венецианец с такой любовью и вдохновением

---

[1] Для краткости в дальнейшем будем называть: «выразительные средства фотографии».

смог бы, наверное, снять вазу и стакан и донести до нас ощущение прозрачности и хрупкости так, как это сделал Лейсс. Язык снимка исключительно лаконичен и эффект достигнут только с помощью света. Мы почти не находим здесь использования каких-либо других выразительных средств, как, скажем, перспективных сокращений, возникающих при использовании определенной оптики и подчеркивающих пространство. Здесь можно только предположить, что источник света расположен позади вазы. Он-то и придает ощутимую пространственность изображению.



Ф. Лейсс. Ваза и стакан.

Напомним основополагающую истину: «Нельзя изобразить одно пространство, пространство для ничего. Изображение пространства зависит от изображения предметов»[1].

На примере Лейсса мы можем убедиться, что с помощью простых предметов и виртуозного владения искусством освещения фотографу-художнику удается передать пространство на фотоснимке.

Здесь речь идет о возможности построения образного пространства с помощью такого выразительного средства, как свет.

Существуют две отличающиеся друг от друга техники освещения. В результате их использования создаются снимки в так называемой светлой или темной тональности.

Когда хотят получить снимок в светлой тональности, то, как правило, выбирают светлый объект (например, человека со светлыми волосами, в светлой одежде), устанавливают светлый фон, который, в свою очередь, освещают ярким светом. В результате получают снимок светлый, радостный, близкий по характеру к графическому рисунку, выполненному пастелью.

Когда же нужен снимок в темной тональности, то применяют соответственно другую схему освещения, при которой темный фон не освещают, а свет направляют только на лицо, руки портретируемого. В результате получают снимки, на которых фигура, голова как бы сливаются с фоном.

---

[1] Волков Н. Н. Композиция в живописи. М., 1977, с. 75.



В. Крохин. Портрет греческого писателя Яниса Рациса.

Примером, иллюстрирующим роль света как главного выразительного средства, служит портрет греческого писателя Яниса Рациса работы В. Крохина. В этом снимке он использовал главным образом свет, падающий от лампы-вспышки. Свет как бы выхватывает из темноты лицо писателя.

Обостренное чувство света присуще всем фотомастерам. Интересно, что снимкам, в которых превалирует использование света и тени как выразительного средства, присущ изобразительный аскетизм, который нисколько не обедняет произведения, а скорее, обогащает их, концентрируя внимание зрителя на главном, а кажущаяся внешняя простота оборачивается богатством эмоциональной палитры.



Надар. Портрет известной французской актрисы Сары Бернар.

Свет как мощное выразительное средство стал использоваться в фотографии не сразу. В этом легко убедиться, если рассмотреть снимок известной французской актрисы Сары Бернар работы Надара, сделанный в 1859 году (т. е. спустя двадцать лет после изобретения фотографии).

Для съемки этого портрета Надар использовал только естественный верхне-боковой свет, падающий из верхних окон мансарды. Направление света видно отчетливо: он падает так, что заливает всю правую половину лица и плохо рисует его формы. Надар, будучи художником, в то время не то что «не сумел» сделать качественный по современным представлениям портрет, а попросту не знал о выразительных возможностях освещения и,

в частности, о том, что каждый из источников света играет свою особую роль в фотокартине. Однако он видел, что верхне-боковой свет отчетливо высветляет пышное платье.

Свет и в этом снимке является доминирующим и придает взволнованность всему, к чему прикасается. Контрастирующее внешнее освещение и внутренняя успокоенность актрисы придают эмоциональность этому портрету. Но этого света явно недостаточно, чтобы отделить фигуру от фона. Отделение здесь происходит за счет того, что фон темный, а свет обрисовывает плечи и руки модели.

Освещение помогает также расставить акценты в зависимости от замысла фотографа. Внимание зрителя может быть привлечено к определенному объекту, который не изображен ни крупным планом, ни цветом, ни расположением в центре снимка.

В фотографии можно встретить две манеры исполнения: в одной — предметы воспроизводятся их контурами, а объемность передается с помощью затемнения, а в другой — освещение является главным принципом. Предметы или объекты не определяются их контурами, а как бы возникают из темноты, соединены с материальной средой темного фона и часто между ними нет четкой границы.

В том случае, когда тень настолько глубока, что создает фон черного «ничто», зритель получает сильное впечатление от предметов или объектов. Целое присутствие только частично. Часть фигуры может быть видима, в то время как другая спрятана в темноте.

Часто утверждают, что когда предметы видны на изображении лишь частично, то воображение дополняет их. Это не всегда верно. Чаще видимый предмет воспринимается незавершенным, т. е. воспринимается как часть чего-то большего.

Есть фотографии, даже цветные, в которых затемнение специально используется для передачи объема.

Ровно, одинаково освещенные планы обычно ничего не выделяют, не делают акцента, а следовательно, не имеют смыслового центра. При рассматривании подобных снимков внимание зрителя рассеивается, чтобы разобраться в содержании такого рода «натурально» освещенных кадров, ему требуется немало усилий. Очевидно, в целях большей выразительности снимка, ясности его основного замысла необходимо направлять внимание зрителя. Здесь-то на помощь фотографу и приходит свет.

Ровное освещение снимаемых сцен уместно лишь в некоторых случаях, когда все предметы, расположенные в поле зрения, одинаково важны. Это общие, информационного характера планы, дающие предварительное ознакомление с местом действия. Чаще перед фотографом стоит более важная задача — выделить светом главные объекты в кадре, лица и предметы, на которые внимание зрителя должно быть обращено в первую очередь. При этом очень важно, чтобы световая организация кадра со-



В горах.

храняла впечатление естественности освещения, не была бы нарочитой, искусственной, противоречащей данной обстановке. Иначе говоря, свет в фотографии должен быть мотивирован, оправдан обстановкой, быть чувственно достоверным. Зритель может и не видеть источника света, но источник этот должен подразумеваться.

Фотограф-художник всегда стремится к тому, чтобы снимок хорошо «читался», был выразительным, чтобы глаз отчетливо воспринимал изображение; он добивается такого соотношения света и теней, при котором изображение складывается в отчетливый рисунок. Особое внимание уделяется освещению при съемке лица человека. Задача здесь сводится к тому, чтобы выявить объемные формы лица, фактуру кожи, выделить глаза. Все это помогает точнее представить человеческий характер. Здесь большой простор для творчества фотографа.

Рассматривая свет как выразительное средство фотографии, нужно сказать о тональности черно-белого снимка. Под тональностью понимают такое световое решение, при котором в снимке наблюдается согласованность тонов. Снимок может быть выполнен в светлой тональности или в темной, как говорят в таких случаях, низкой тональности. В них всегда присутствует доминирующий основной тон и с ним согласуются все остальные тона и полутона. Это согласование на практике означает плавность, незаметность перехода тонов и отсутствие выраженных границ между светом и тенью.

Как пример тонального решения можно рассмотреть снимок «Дубовая роща» И. Гедрайтене.

В этом примере пейзажной съемки автор не просто регистрировал природу. Он хотел дать зрителю почувствовать смысл того, что привлекает внимание в пейзаже, отобразить наиболее характерные его черты. Авторы таких снимков стремятся передать в фотопейзажах состояния природы, созвучные гамме человеческих настроений: морозность зимнего утра, свежесть легкого ветерка, яркие краски золотой осени или холодность раннего серого туманного утра. Все это и создает настроение снимка. Заметим кстати, что здесь сюжетность пейзажа определяется главным образом его композицией, а настроение — тональностью и колоритом изображения.

Гейдрайтене. Дубовая роща.



ЦВЕТ КАК ВЫРАЗИТЕЛЬНОЕ СРЕДСТВО ФОТОГРАФИИ

Появление цвета в фотографии, несомненно, расширило ее выразительные возможности. Отчего же это произошло?

Цвет в обыденной жизни воспринимается нами как окраска предметов или явлений.

Мы часто говорим: «Голубое небо» — и подразумеваем под этим хороший солнечный день. Мы говорим: «Это яблоко еще зеленое» — и подразумеваем, что оно еще не созрело. Мы видим желтые листья на деревьях и связываем их с приходом осени. Эта выразительность цвета (окраска каких-либо предметов) тесно связана с нашим жизненным опытом.

Но может ли какой-нибудь отдельно взятый цвет, скажем красный, быть выразительным сам по себе? До определенной степени может. Красный цвет — это для нас и цвет революции, и цвет праздника. На Руси слово «красный» означало «красивый», и действительно, красные сарафаны девушек красивы на фоне нежно-зеленой березовой листвы.

Подобная выразительность отдельных цветов связана порой с древними национальными традициями разных народов и поэтому не может быть приписана цвету как таковому.

Однако не следует думать, что не существует критериев оценки законченной цветной картины или цветной фотографии. Они существуют и основаны на единстве содержания и формы художественного произведения. Одни и те же сочетания цветов, которые все сочтут прекрасными в одном случае, могут выглядеть отталкивающими в другом. Так, радуга будет вероятнее всего радовать человека, тогда как те же цвета, образованные бензиновым пятном в водоеме, вызовут негативную реакцию.

Чаще всего выразительные качества цветовых картин пытаются объяснить цветовой гармонией. Здесь напрашивается аналогия с музыкой: в музыке семь нот, в спектре — семь цветов. Каждая нота, так же как и каждый цвет в отдельности, ничего не выражают, но вот гармония звуков, как и гармония красок, воздействует на чувства людей, внушает им те или иные переживания, приносит эстетическое удовлетворение. Трудность состоит в том, что невозможно, пользуясь образом А. С. Пушкина, «поверить алгеброй гармонию...». Иными словами, вымеренных рецептов того, как из бесчисленного множества цветовых оттенков создать прекрасную, гармоничную картину, не существует.

Цвет обогащает фотографию, и так же, как диалог в литературном произведении, он может и должен подчиняться драматургии, обострять сюжет снимка.

Итак, цвет используют для создания образа, в котором воплощены определенные мысли, идеи. Не уравновешенность колорита, не тождество цвета реальной окраски вещей, а именно возможность выражать мысль через цветовые сочетания — вот главное преимущество цветного снимка перед черно-белым.

Выразительность одного цвета немыслима в отрыве от всей цветной композиции. Впечатление, полученное от цвета, всегда зависит от соседства, площади и форм других цветовых пятен, а отдельный цвет воспринимается только в органиченном комплексе всех элементов композиции. Следовательно, и цвет в фотографии неотрывен от всех других форм фотографической выразительности. Иначе говоря, цвет в фотографии неотрывен от всех других элементов, рождающих целостное цветное фотопроизведение.

Как правило, выразительный цветовой снимок при организации кадра учитывает цветовое воздействие на зрителя, имеет тщательно разработанный в цветовом отношении дальний план. В цветном жанровом снимке цветá в кадре должны гармонично слиться, чтобы передать зрителю идейную суть снимка, создать определенное настроение. Цвет в выразительной фотографии всегда несет в себе более глубокое содержание, чем просто окраска того или иного предмета.

Внутреннее согласование цвета со всеми другими компонентами композиции снимка возможно только на основе глубокого понимания образов. Тема, идея, сюжет, композиция являются первоосновой для замысла цветного снимка.

Выразительный снимок отображает «цветность» освещения, создает фотоизображение в определенной тональности.

При вечернем освещении изменяется представление об окраске предметов и их деталей, фона. Пейзажи, снятые при восходе и заходе солнца, часто привлекают внимание необычным колоритом и усиленными цветовыми или тональными контрастами. В прямых солнечных лучах вечернего золотистого солнца особенно яркими и насыщенными становятся красные, оранжевые и желтые цвета. Колорит служит одним из важнейших средств эстетической, эмоциональной выразительности, одним из компонентов художественного образа.

Колорит снимаемого объекта существенно зависит от атмосферных условий во время съемки, от яркости и цвета (спектрального состава) освещения. Объективную основу колорита могут составлять и обобщающие цветовые оттенки, присущие изображаемому освещению. Например, в утренних пейзажах обобщающими являются розовые и голубые оттенки небосвода, а также золотистые отблески прямых солнечных лучей.

Важно отличать цветовые и тональные соотношения. Под цветовыми соотношениями понимают собственно соотношения цветов, под тональными же соотношениями — яркость освещения и светлоту окраски.

Отсюда следует, что мы можем встретиться с цветным изображением, выполненным в малонасыщенных цветах с подчеркнуто тональным соотношением, в том числе и с явно выраженными светотеневыми переходами, или тот же объект может быть изображен в «цветной манере», когда формы объемов и даже

тени выделяются не яркостными контрастами, не светотенью, а цветными контрастами.

Рассматривая произведения фотоискусства, нужно научиться видеть светотеневые переходы, тональные соотношения разноокрашенных объектов, чтобы правильно оценивать произведение в целом. Это один из первых шагов на пути к пониманию произведения живописи или фотографии.

В мастерски сделанных цветных фотографиях в первую очередь ощущается ведущая тональность, определенная система, включающая в себя интенсивные цветовые акценты, но подчиняющая их единой гамме.



Н. Лиин. Собака.

Фотограф Нина Лиин в своей работе «Собака» прекрасно использовала свойство натуры. Собака как фарфоровая смотрится на фоне гобелена и как бы вписывается в него. Это отличный пример колористического решения снимка, выполненного в одной теплой и особенно светлой и нежной тональности. Изображаемый мотив теряет свое самостоятельное значение, превращаясь в повод для передачи тончайшей игры света и цвета. И даже черно-белое воспроизведение этого снимка дает представление о мягкости тоновых переходов.

Здесь мы встречаемся не просто с субъективным отношением к предмету, но и с выделением, «открытием» объективных сторон этого предмета, более или менее явных или затаенных. Без «избирательного» взгляда фотографа мы не могли бы их заметить.

Преобладание цветовых или тональных контрастов и придает стилевые особенности изображению, выявляет почерк мастера. Например, изображение в светлой тональности с насыщенными цветами вызывает яркие, светлые и радостные впечатления и, наоборот, цветное изображение, снятое при слабом освещении, с приглушенными цветами, глубокими тенями, вызывает ощущения мрачные, скорбные.

Рассмотрим один из наиболее сложных случаев решения цветного снимка — портрет.

Цветовые соотношения между отдельными участками лица во многих случаях являются сюжетно важными, так как позволя-

ют отобразить индивидуальную особенность фотографируемого человека.

Фотограф-художник прежде всего решает, в какой манере он хочет получить снимок, т. е. каким изобразительным приемом воспользоваться: светотональным, светотеневым или цветотеневым (когда форма «лепится» множеством цветных рефлексов, бликов, и светотень становится цветной).

При светотональном освещении портрет получается в светлой тональности (как говорят, в «высоком ключе»); на лице образуются лишь незначительно затененные участки. Обычно и фон светлый. Весь снимок получается с небольшим контрастом светотени, производит радостное, светлое впечатление. Портреты молодых людей со светлыми волосами, снятые при светотональном освещении, получаются насыщенными, яркими, чистыми.

В черно-белой и в цветной фотографии портреты снимают наиболее часто при светотеневом освещении. Даже в цветной фотографии всегда присутствует эта черно-белая «основа» изображения, отражающая светотеневой характер освещения.

При светотеневом освещении хорошо выявляются и выразительно передаются черты и формы лица, его пластика с четкой передачей поверхности кожи. Свет и тени как бы «лепят» скульптурный портрет.

Освещением добиваются решения светотеневого портрета и в «низком ключе», на темном фоне. При этом удается сохранить плавность цветовых переходов, не нарушить общего цветового строя портретного изображения, при котором, однако, глубокие черные тени не превращают цветной снимок в черно-белый.

Встречаются цветные портреты, решенные при светотональном и светотеневом освещении, но с доминирующим использованием цветных рефлексов, бликов, контрастирующих цветовых оттенков.

ТЕХНИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА ФОТОГРАФИИ

Нельзя не учитывать особую технику искусства фотографии. Под техникой обычно понимают специфические оптические средства, специальную технику печати снимков, возможности использования не только скорости срабатывания затвора, но также и мгновенное освещение объекта при открытом затворе и многое другое.

Главными же из них являются оптические средства выразительности.

Новые возможности, которые открывало применение оптики, были сразу же взяты на вооружение первыми фотохудожниками.

Развитие технических средств выразительности фотоискусства состоит, с одной стороны, в постоянном расширении и усложнении комплекса художественных условностей как приемов твор-

ческого овладения натурой, с другой — в отказе от старых, отживших условностей, которые в лучшем случае становятся уже недостаточными, малодейственными. Такова диалектика развития выразительности формы в искусстве.

По мере усовершенствования фотосъемочных объективов, появления широкоугольных, длиннофокусных, мягко- и резкорисующих, шли поиски их творческого применения. Этот процесс происходил непрерывно со времени возникновения фотографии до наших дней.

В 20-е годы советские фотомастера успешно работали в области расширения выразительных средств фотографии с помощью оптики. Среди них выдающееся место принадлежит Д. П. Демуцкому и А. Н. Москвину.

В своих фотографиях, применяя мягкорисующую оптику, Демуцкий достигал не только большой глубины резкости, но и использовал свойство этой оптики для передачи лиризма, поэтичности пейзажа, создания определенного настроения от него у зрителя. Пейзажи, снятые Демуцким, характеризуют низкая линия горизонта, большая глубина кадра, умелое использование воздушной дымки, подчеркивающей прозрачность воздуха, чистоту неба, необъятную ширь полей. В его творчестве прослеживается тяготение к размытому линейному рисунку, мерцающим полутонам. В 1925 году его фотографические работы были удостоены Золотой медали на Международной выставке прикладных искусств в Париже.

На поэтическое и романтическое отношение Демуцкого к фотографии, особенно в жанре пейзажа, обратил внимание такой наблюдательный художник, каким был выдающийся советский кинорежиссер Александр Довженко. Он пригласил Демуцкого работать в кино в качестве кинооператора. Им были сняты фильмы «Арсенал», «Земля» и др. Кинокритиками, собравшимися в Брюсселе в 1947 году, фильм «Земля» (1930) был назван в числе лучших фильмов всех времен и народов. Этому немало способствовала операторская работа Демуцкого.

Кинооператор А. Н. Москвин много работал над методикой «драматического» освещения лиц в заданной сюжетно-психологической ситуации. Прежде чем снимать, даже прежде чем ставить систему освещения, он филигранно точно рассчитывал, как и где получить на лице портретируемого световые и теневые акценты. Экранные портреты Москвина бесконечно разнообразны. С. М. Эйзенштейн отмечал, что Москвин владеет тончайшей нюансировкой того, что можно назвать «световой интонацией».

Основное направление новаторской работы Москвина связано с поиском выразительных возможностей света в интерьере (в павильоне). Основным его достижением явилось открытие динамической живописности. Москвин первым понял, что в пространстве павильона слишком мало воздушной среды, что то богатство тональных сочетаний, которое мы наблюдаем на нату-

ре (в лесу, слегка окутанном утренним туманом, или на ленинградских улицах в белые ночи), должно быть перенесено в павильон. Он доказал, что с помощью света можно получить эффект, близкий к тому, как если бы в павильоне был ощущаемый и видимый воздух, создающий глубину пространства.

Москвин экспериментировал со светом, разрабатывая совершенно новую и сложную технику освещения, постоянно фиксируя фотоаппаратом бесчисленные варианты размещения осветительных приборов. Отработав и проверив определенную схему освещения, изучив полученные негативы или позитивы, он переносил ее в кино.

Таким образом, фотоаппарат был для него одним из основных инструментов, который он тоже постоянно совершенствовал. Так, он многократно переделывал фотоаппараты, приспосабливал к ним нужные объективы с малой глубиной резкости, вплоть до «монокля»[1].

Работы Москвина оказали существенное влияние на развитие фотографического искусства, на обогащение его выразительных средств. Его творчество характеризуется динамической живописностью, лирической пространственностью, углубленной трактовкой портретных образов. Светом на его снимках как бы обволакиваются все предметы и фигуры, особенно расположенные в глубине кадра, размываются четкие границы светотени, создается искрящаяся динамическая экспрессивная атмосфера.

Вызовут ли изменения фототехники столь же значительные перемены в характере изображений?

Какие-то перемены, безусловно, произойдут: ведь в той или иной мере техника всегда влияла на развитие фотоискусства.

Старинный дагерротип нетрудно отличить от современного фотопортрета, а также жанровые снимки, выполненные в начале XX века на больших стеклянных пластинках, обладают качествами, резко отличающими их от документальных снимков, сделанных сегодняшним аппаратом.

На фотографиях, снятых нормальным объективом[1], правильная перспектива обеспечивает нормальное восприятие пространственных соотношений: объемность предметов и глубину пространства.

На протяжении всей истории фотоискусства в подавляющем большинстве случаев фотографы пользуются нормальными объективами. Однако многих художников для решения их творческих задач нормальный фотосъемочный объектив не удовлетворял.

Дело в том, что живописец, например, может трансформировать изображаемые предметы, расширять угол зрения, изменять перспективные соотношения в процессе работы; он сам вы-

---

[1] *Нормальным объективом* называют объектив, фокусное расстояние которого равно диагонали кадра, т. е. зависит от формата аппарата.

бирает формат картины и масштаб изображения. У фотографа эти возможности зависят от применяемой оптики. Требования фотографов-художников привели к созданию большого числа коротко- и длиннофокусных объективов, с переменным фокусным расстоянием в специальных, таких, как сверхширокоугольный («Рыбий глаз»).

В истории развития фотографии новые оптические средства каждый раз приводили к определенному новому этапу развития фотоискусства, к развитию новых фотографических решений.



Х. Леппиксон. В новом городке.

От величины выбранного фокусного расстояния зависит передача на снимке пространства, воспринимаемого зрителем.

Использование объективов, фокусное расстояние которых короче нормального, дает возможность увеличить угол изображения, причем, чем короче фокусное расстояние, тем этот угол больше. Это позволяет получить выразительные панорамные снимки с охватом больших пространств — полей, открытых пейзажей, добиться определенного эмоционального эффекта, подчеркнув раскрывающиеся широкие просторы.

Вместе с тем короткофокусные объективы вносят и существенные изменения в передачу перспективы. Свойство короткофокусного объектива преувеличивать перспективу и искажать предметы при незначительном наклоне аппарата используется фотографами для решения особых художественных задач. Такая оптика очень удобна для ракурсной съемки — умышленного перспективного сокращения предметов. Короткофокусный объектив используют при съемке массовых сцен, когда необходимо охватить сразу огромное пространство и при этом передать одинаково резко и передний, и дальний планы.

Всякое искусство отражает действительность по-своему, через особую художественную условность. У каждого искусства эта условность очень специфична, но мы уже привыкли к ней и принимаем без всяких сомнений.

Мы, например, привыкли и нас не удивляет, что картины и фотографии плоские, а все изображенное на них кажется нам объемным и застывшим. В графике еще больше условностей. В ней всего два цвета — черный и белый; в черно-белой фото-



В Христофоров и А. Обуховский.
Пионерская республика. Под жарким солнцем...

графии все многообразие жизни, ее многоцветность переданы на листе бумаги при помощи фотографии.

Как видим, манера, техника исполнения и материал создают и вносят свою определенную условность. С развитием, совершенствованием техники фотографии расширяются ее выразительные возможности, появляются новые условности.

Ярким примером в наши дни может служить появление сверхширокоугольного объектива. Непривычность нового выразительного средства и новой условности вызвала неожиданную реакцию. Так бывало и раньше: предлагаемое искусством условие принимается не сразу, но, будучи принятым, уже не вызывает никаких сомнений.

Сейчас идут интенсивные поиски наиболее рационального использования нового объектива. Многие известные мастера и фотолюбители снимают им и пейзажи, и спортивные состязания, и жанровые сценки. Почти в каждом номере журнала «Советское фото» можно встретить одну-две работы, снятые этим объективом. Намечаются и первые успехи. Так, нам кажутся безусловно удачными снимки В. Христофорова и А. Обуховского «Пионерская республика. Под жарким солнцем...» и X. Леппиксона «В новом городке».

Объектив позволил получить замечательную панораму, и, несмотря на искривление линии горизонта, мы воспринимаем эту условность вполне естественно. По-видимому, использование сверхширокоугольного объектива в этом направлении сулит большие возможности. Поиск еще только начинается, и можно только укрепиться в надежде, что он приведет к хорошим результатам.

Длиннофокусные объективы имеют малый угол изображения, малую глубину резкости. Они позволяют крупно показать на снимке главный объект съемки.

Телеобъектив используют тогда, когда нужно сократить перспективу изображения (а это бывает нужно довольно часто), приблизить передний план к заднему, создать впечатление тесноты, скученности предметов на снимке.

Длиннофокусный объектив незаменим при некоторых пейзажных снимках, например при заходе и восходе солнца. Солнце занимает на небосводе настолько ничтожный угол зрения, что в кадре оно будет едва заметно. Длиннофокусный же объектив увеличит масштаб небесного светила, создаст перспективу, близкую к естественной.

Расширились оптические выразительные средства и с появлением вариообъективов, т. е. объективов с переменным фокусным расстоянием.

Такой объектив позволяет точно установить рамку кадра изменением фокусного расстояния, но главная его особенность заключается в том, что он позволяет получить динамичные снимки при помощи эффекта «зуммирования»[1]. Для достижения эффекта динамизма работают с довольно большими выдержками — от одной секунды и более.

Необычный эффект движения возникает в том случае, когда на снимке четко выделяется основной объект, который дополняется нерезким. При съемке статичных объектов также можно добиться определенной динамики, снимая с «зуммированием». Применяют такой объектив и при двойном экспонировании.

Но объектив — этот универсальный глаз фотоаппарата — способен не только изменять перспективу изображения, но также получать графическое и тональное решение снимка.

Помимо угла зрения объективы различают по характеру фотографического рисунка. Есть объективы, рисующие «жестко», преувеличенно резко. С такими объективами добиваются эффекта, близкого к штриховому рисунку. «Жесткие» объективы используют для создания снимка в графичной манере. Особенность лаконичного языка графики состоит в том, что на снимке передается в большей мере впечатление от видимого.

В то же время есть объективы «мягкие», скрадывающие резкие переходы от света к тени, дающие несколько обобщенный рисунок без мелкой детализации. Мягкорисующий объектив придает изображению «теплый», лиричный характер. Его применяют при съемках пейзажей, когда надо подчеркнуть светлое, радужное настроение, или портретов, особенно в тех случаях, когда необходимо сгладить, сделать менее заметными дефекты лица портретируемого.

Масштабность съемочного плана не является у фотографа случайной. С изменением масштаба объекта съемки меняется и характер фотоснимка. Выбирая ту или иную точку съемки, ав-

---

[1] *Эффект «зуммирования»* состоит в том, что во время съемки меняют фокусное расстояние вариообъектива.

тор словно бы передает зрителю свое отношение к изображаемому лицу, предмету или событию. Художник обычно точно знает, какие выгоды сулит ему избранная масштабность съемочного плана и что он может потерять в выразительности от изменения точки съемки или от применения объектива с другим фокусным расстоянием.

Условные границы съемочных планов легко определить, когда в поле зрения объектива находится человек.

К крупным планам, т. е. к показу наиболее существенной части вместо целого, фотоискусство пришло не сразу. Долгие годы фотография оперировала только общими и средними планами.



Р. Ба́ран. Портрет.

В фотоискусстве выразительные детали играют существенную роль, они широко и многообразно применяются.

Деталью можно передать ощущение течения времени. Крупный план в портрете дает возможность сосредоточить внимание зрителя исключительно на эмоциональном состоянии действующего лица, т. е. позволяет решать очень сложные задачи.

Среди оптических выразительных средств фотографии известную роль играют светофильтры. Это тоже особенность, присущая только техническим искусствам. Светофильтры позволяют менять тональное решение снимка, высветлять и притемнять отдельные объекты, повышать общий контраст изображения и т. д., что может иметь большое содержательное значение.

Ракурс нужно умело использовать. При съемке портрета ни в коем случае нельзя допускать искажений черт лица, нарушать пропорции головы.

К числу выразительных средств современной фотографии относится и заранее продуманное пользование затвором фотоаппарата. Съемка может производиться с большой выдержкой или, наоборот, с быстросменной, короткой. Особый эффект при этом достигается в цветной фотографии, когда снимок представляет собой динамичное, стремительно движущееся и смазанное цветовое пятно. В результате видимый предмет воспринимается незавершенным и воспринимается как часть чего-то большего.

Современная фотография широко использует как выразительное средство и особую технику печати снимков, и специальные способы лабораторной обработки как негативов, так и, в особенности, позитивов. К ним относятся: монохромия, крупнозернистое изображение, способ нерезкого барельефа, изогелия, псевдосоляризация, структурное изображение и др.

В. Лисняк. Уличный фонарь в Таллине.



Монохромия — одноцветное изображение, получаемое на цветной или черно-белой фотобумаге. Как изобразительный прием монохромия наиболее эффективна в сочетании с другими фотографическими способами — зернистостью, сверхконтрастностью, изогелией. Такая комбинация создает возможность черно-белый сюжет выполнить способами цветной фотографии.

Крупнозернистое изображение применяют сравнительно редко, когда необходимо получить снимок, сделанный как бы через растр. В некоторых случаях удается добиться выразительности определенных сюжетов.

Барельеф — способ печати в черно-белой и цветной фотографии, позволяющий изменять тональность, цветность изображения и получать эффект выпуклого изображения (барельеф). Этот способ печати позволяет получить более контрастное изображение, приближающееся к графическому рисунку. Способ применим в любом жанре, в том числе и в портрете.

Известный американский фотограф Ман Рей, который начинал свою работу как фотограмметрист[1], очень много экспериментировал в области техники печати снимков: соляризации, изогелии, фотограмме и барельефе.

Изогелия — способ печати, которым достигается разбивка полутонового изображения на участки, имеющие одинаковую светлоту (резкое тоноразделение). Это хорошо видно на портрете, сделанном Р. Бараном. Несмотря на то что техника изогелии достаточно сложна и требует много времени для получения фотоотпечатка, в современной фотографии она занимает все большее и большее место ввиду ее особой выразительности. Примеры тому можно видеть на многочисленных фотографических выставках. Особенно необычные и неожиданные изображения получаются в результате использования изогелии в цветной фотографии.

Псевдосоляризация — способ специальной обработки негатива или позитива. Характерной особенностью способа является образование контурных линий на границе контрастных деталей, что придает изображению графичный рисунок, подчас похожий на штриховой, как на фотографии В. Лисняка «Уличный фонарь в Таллине». Псевдосоляризация довольно часто используется как особое изобразительное средство фотографии.

Перечисленные методы печати снимков по аналогии, например, со скульптурой, можно рассматривать как материал для скульптора. Так же как материал для скульптора, в фотографии специальная техника печати имеет не только внешнюю, но и органическую, внутреннюю связь с образным замыслом. Выбор той или иной техники печати снимка фотограф-художник мотивирует задуманным фотографическим образом.

---

[1] *Фотограмметрия* — определение форм, размеров и положения объектов по их фотографическим изображениям.

Глава III.

ПРОСТРАНСТВО, ДВИЖЕНИЕ, ВРЕМЯ

■

Рассмотрим некоторые удивительные качества, присущие произведениям традиционных искусств, а также и фотоискусству. Наличие в произведениях искусства пространства, времени и движения характеризует высокое мастерство художника, его умение вызвать эстетические впечатления и от самой действительности, и от искусства.

ОТРАЖЕНИЕ ПРОСТРАНСТВА

Скульптура — единственное из изобразительных искусств, создающее не условную, а реальную предметность. Фотографу Н. Беляеву удалось сделать удивительно выразительный снимок портрета дважды Героя Советского Союза, летчика-истребителя, гвардии майора А. С. Смирнова. Это высокая степень фотографического мастерства. Фотографу удалось исключительно правдиво передать напряженность, экспрессию скульптуры. Какими же средствами удалось здесь достичь таких прекрасных результатов? Выбор точки съемки, ракурс, освещение — все это вместе взятое обеспечило отражение основной идеи скульптора Н. Томского — не только передать облик человека, но и показать его твердый, целеустремленный характер.

Выбранная фотографом композиция снимка свидетельствует о его мастерстве, его наблюдательности, внимании к форме и освещению.

Фотография представляет собой изображение на плоскости, т. е. отображение на плоскости определенного видимого пространства. Однако, как уже указывалось, невозможно изобразить просто пространство без предметов, находящихся в нем.

Поэтому пространство отображается в фотографии только через пространственное расположение предметов, людей и других снимаемых объектов. Однако даже в этом, казалось бы, не вызывающем возражений утверждении можно встретить парадоксы.

Посмотрите внимательно на снимок «Без названия», сделанный американским фотографом Паулем Отербриджем еще в 1922 году. На снимке объемная форма (по-видимому, она не является бруском с параллельными гранями) покоится на плос-



Н. Беляев. Снимок скульптурного портрета дважды Героя Советского Союза летчика-истребителя гвардии майора А. С. Смирнова.

кости или плавает в пространстве, которое не может быть определено. Загадка усугубляется еще и реально существующим и специфическим освещением предмета.

Хотя предмет и воспринимается, но представить его себе в целом, как нечто определенное, практически невозможно. Невозможность эта выступает отчетливо.

По этому снимку невозможно судить ни о размерах предмета, ни о пространстве, ни о его пространственном положении. Трудно сказать, большой это «кирпич» или очень маленький, где и на чем он покоится.

Как видим, из этого снимка вытекает много вопросов. Если фотография документальна, то может ли этот снимок быть документом?

Добавим, что это знаменитый снимок. Он находится в числе самых интересных 100 фотографических работ в Музее современного искусства в Нью-Йорке.

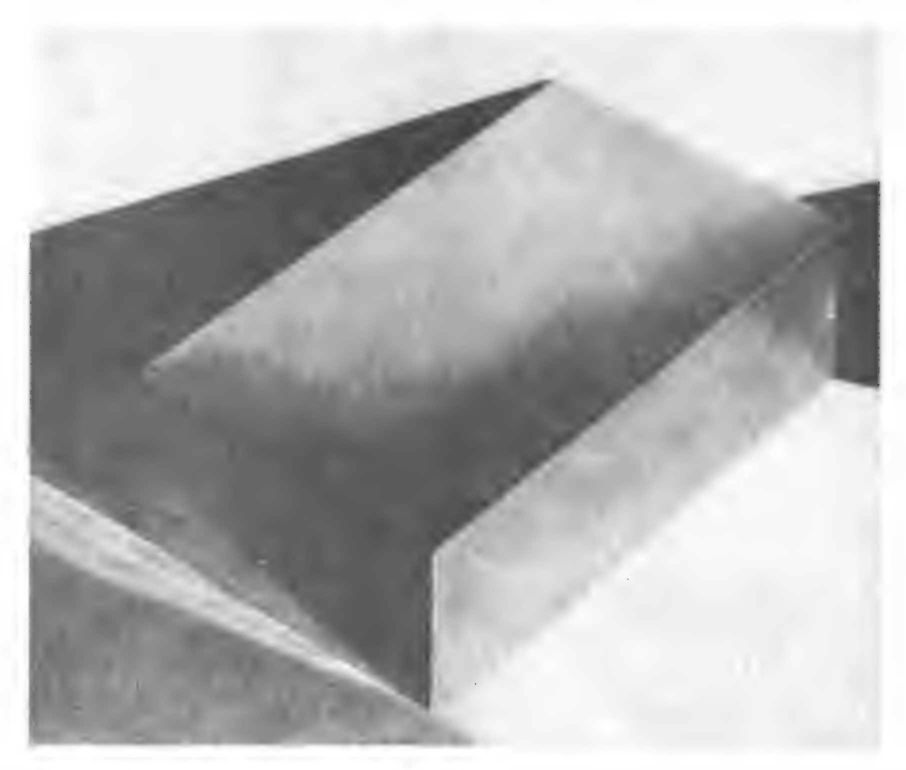
Главными изобразительными средствами отображения пространства на плоскости являются способы создания перспективного изображения — это линейная, воздушная, тональная, цветовая перспектива. Нам же гораздо важнее подчеркнуть,

что существует понятие зрительной перспективы. Зрительная, воспринимаемая нами на фотографии перспектива является более сложной, чем объективная реальная перспектива, так как представляет собой результат довольно сложного мыслительного процесса. Именно благодаря этому фактору мы получаем представление о пространственном размещении предметов даже при рассматривании плоского фотоснимка. Способность человеческого разума «моделировать» пространство по целому ряду признаков позволяет говорить о возможности художественного отображения пространства на плоскости.

Рассмотрим такой пример.

Б. Игнатович очень ценил и умел поразительно точно использовать в интересах своего замысла способность фотографического объекта строить пространство от переднего плана к заднему. Резкое перспективное сокращение, которое обычно пугало художников, было вполне в духе фотографии в 30-е годы. В то время еще не была в ходу широкоугольная оптика, но Игнатович добивался прекрасных результатов в передаче простран-

П. Отербридж. Без названия.



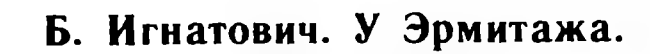
ства с помощью особого, тщательно продуманного размещения предметов в поле зрения видоискателя.

Игнатович демонстрирует свою способность к передаче пространства в снимке «У Эрмитажа» (1930), ставшем классикой советского фотоискусства. Пространство в снимке Игнатовича ощутимо передается благодаря перспективе, образованной акцентировкой трех отчетливо видимых планов. Снимок сделан со стороны улицы Степана Халтурина, на первом плане — ступня фигуры Атланта, поддерживающего портик входа в Эрмитаж, на втором плане слева — угол здания Центрального Военно-морского архива, а справа — угол Зимнего дворца. На дальнем плане — Александровский сад и Исаакиевский собор. Этот снимок — яркий пример глубинного построения кадра.

Обратите внимание на деталь — ногу Атланта на переднем плане. Деталь эта становится выразительной фотографической метафорой: она через часть выражает целое.

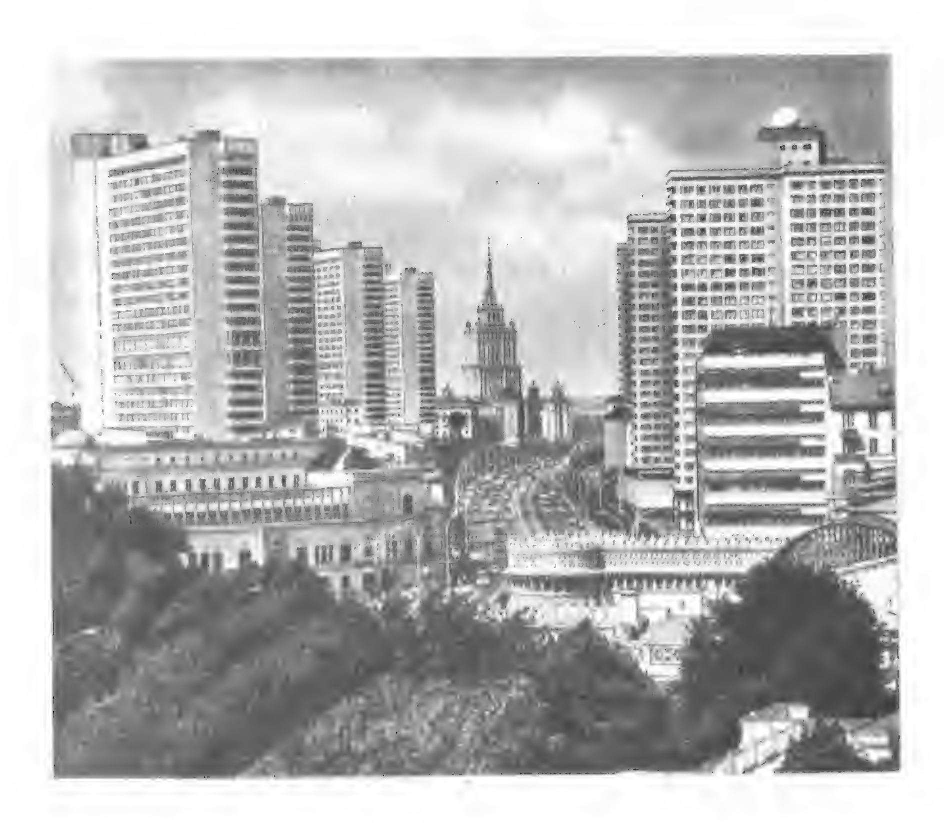
Как подметил критик А. Вартанов, «он (Игнатович.— *Прим. авт.*) дает совершенно неожиданные, самостоятельные композиционные решения. Они свидетельствовали о возникновении новой пластики, нового выразительного языка, недоступного традиционным пластическим искусствам — как живописи, так и художественной фотографии».

В снимке все соотнесено с торжественной величавостью героического города; отсюда — монументальная обобщенность фотографического образа Ленинграда.



Б. Игнатович. У Эрмитажа.





Б. Томбак. Калининский проспект.

Пространственный строй изображения определяется не только перспективными изменениями размеров, тона, цвета и резкости предметов, но еще и заслонением предметов. Однако по заслонению трудно установить, насколько один предмет расположен дальше другого; поэтому говорят, что заслонение пространства — это отображение пространства «без метрики расстояний». Взгляните на снимок Б. Томбака «Калининский проспект». На нем одно здание заслоняет другое, и кажется, что между ними нет пространства. Но на самом-то деле одно отстоит от другого на значительном расстоянии. Снимок сделан длиннофокусным объективом, который сближает все, что попадает в его поле зрения. Наряду с этим, например, низкая точка съемки способствует большему заслонению предметов и усиливает иллюзию пространства.

Если на снимке, допустим, виден пол, участок земли, улицы или горизонт, то становится очевидной и разная удаленность предметов. Поэтому линия горизонта помогает усилению линейной перспективы и тем самым выразительности изображения пространства.

Здесь же уместно вспомнить, что и ракурсные снимки позволяют отображать пространство. Так, при нижнем ракурсе перспектива усиливается. Расположенные вблизи к аппарату объекты или их детали на снимке получаются преувеличенно большими. Например, в спортивных съемках при низком ракурсе не только достигается динамизм снимка, но и подчеркивается высота, допустим, прыжка или соскока со снаряда.

Наоборот, при верхнем ракурсе создается ощущение приниженности, сокращения размеров пространства.

Говоря о пространстве в фотографии, можно привести еще один интересный пример. В некоторых снимках резко обозначенная, жестко закрепленная игра взаимоотражающих плоскостей ведет к необычному смешению пространственных зон.

Это объясняется тем, что у фотографического изображения оказалась несколько иная пространственная структура, чем у привычно рисованного, хотя научные принципы построения перспективы были известны уже очень давно и с успехом применялись в изобразительном искусстве со времен Возрождения. Фотография иначе относится к пространству и времени, чем рисунок, и в этом кроется ее отличие от традиционных искусств.

ДВИЖЕНИЕ И ВРЕМЯ

Мы воспринимаем мир в движении. Он существует в пространственном и временных измерениях, находящихся в постоянном движении.

«Мир, — писал В. И. Ленин, — есть движущаяся материя...»[1] «Движение... обнимает собой все происходящие во вселенной изменения и процессы, начиная от простого перемещения и кончая мышлением»[2], — писал Ф. Энгельс.

Когда говорят о движении, воспроизводимом в фотографии, то чаще всего имеют в виду не все его виды, а простейшую форму, легко воспринимаемую зрением, — движение как перемещение.

Перед фотографом, создающим фотопроизведение, стоит всегда важнейшая задача добиться впечатления движения в статичном изображении.

Для фотоснимка самым основным контрастом с изображаемой реальностью является неподвижность кадра. Все то, что мы в жизни привыкли видеть движущимся, меняющимся, на фотографиях всегда неподвижно.

Поэтому возникает естественный вопрос: можно ли преодолеть имеющийся разрыв и если да, то какими средствами?

Прежде всего отметим, что движение не мыслится нами вне времени.

---

[1] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 18, с. 298.

[2] Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 20, с. 391.

Писатель, например, воссоздавая движение жизни, воссоздает и время, умышленно «сжимая» его до доли секунды или, наоборот, «растягивая» его до многих лет.

Художник же, как показал еще Лессинг, «может брать из вечно изменяющейся действительности только один момент», и это позволяет раскрыть такие грани жизненной правды, какие в других искусствах неуловимы.

Фотография именно благодаря тому, что в ней зафиксирован еще более краткий, чем в живописи, момент, невидимая глазом фаза движения, требует от зрителя серьезных размышлений. Зритель, рассматривая снимок, думает над тем, что было до момента, который отразил объектив, и что будет потом.

Фотохудожник всегда стремится к тому, чтобы, как писал Гёте, представить в зримой форме «самые сложные и ответственные понятия и идеи». Надо воспитывать в себе умение видеть время как в реально окружающем нас пространстве, так и в изображении. Вот, например, что пишет М. М. Бахтин о Гёте: «Поражают исключительные свежесть и яркость этого ви́дения времени как, впрочем, вообще у писателей XVIII века, для которых время как бы впервые раскрывалось, связанные, правда, отчасти с его относительной еще простотой и элементарностью и потому большей чувственной наглядностью. У Гёте был изощренный глаз на все видимые признаки и приметы времени в природе: он умел, например, быстро на глаз определить возрасты деревьев, знал темпы роста различных пород их, он умел видеть эпохи и возрасты. Исключительно острый взгляд был у него на все видимые приметы времени человеческой жизни...».

Работа видящего глаза сочетается здесь со сложнейшим мыслительным процессом.

Основой образного решения в фотографии является не просто размышление о жизни, а размышление «о прошлом и будущем» на основе быстрого и точного фиксирования реального события.

В фотографии продолжительность изображаемого действия очень кратковременна — это непосредственный момент съемки, измеряемый долями секунды. Если сравнить фотографию с живописью, то важное различие состоит в том, что художник может отображать не отдельный момент события, а так называемое «расширенное время» действия. Фотография этого сделать не позволяет. Однако время в фотографии может быть отражено не непосредственно, а опосредованно через передачу движения. Мы уже говорили о ряде композиционных приемов, применяемых для получения выразительных динамичных снимков. Например, резкое изображение движущегося объекта и нерезкое изображение фона создают иллюзию движения, а стало быть, и вызывают ощущение времени. Можно сказать, что во всех случаях, когда время изображения действия направлено

на отображение движения, то и, наоборот, иллюзия движения на снимке отображает время, так как движение и время неразрывны.

Часто под передачей времени в фотографии подразумевают историческое время. Действительно, рассматривая фотоснимки разных лет, по одежде, форме автомобилей и множеству других деталей можно с большей степенью точности судить о времени, когда был сделан снимок. И это очень важно.

НЕСКОЛЬКО СЛОВ ОБ ЭСТЕТИЧЕСКИХ КАТЕГОРИЯХ

Во введении мы указывали, что фотограф должен уметь понимать прекрасное и безобразное, трагическое и комическое, возвышенное и героическое, высокое и низменное в жизни и в искусстве. И не только понимать, но и поведать обо всем этом зрителю.

Прекрасное — это понятие, обозначающее наиболее красивое, самое красивое и служит для оценки какого-то предмета или явления в целом. А красивое — понятие более узкое и служит для характеристики определенных сторон и отдельных свойств. Например, человек красивый внешне не обязательно прекрасный человек и, наоборот, прекрасный человек вовсе не обязательно красив.

Увидеть, запечатлеть и показать внутреннюю красоту человека, научиться ценить ее, восхищаться ею помогает фотография.

Но не только в фотопортретах мы находим прекрасное. Сколько сокровенных струн затрагивают в душе каждого из нас пейзажи нетронутой природы. Прекрасное мы находим и в фотографиях современных новостроек, новых городов, перекрытых плотинами рек, видим на картинах новой, преображенной человеком природы.

Человек в жизни, как правило, не обходится без романтики и героического примера. Социалистический общественный строй, вся жизнь и работа нашего народа предоставляют каждодневно искусству и особенно фотографии многочисленные примеры героизма. Вот почему советская фотография богата прекрасными фотоработами, открывающими все новые и новые грани характера нашего современника.

* * *

Трагическое и комическое существуют только в жизни общества, природе они не свойственны. Подобно тому как чужды природе добро и зло, не знает она ни трагических слез, ни комедийного смеха.

Источником трагического в искусстве служат жизненные трагедии. Неисчислимые трагедии приносят людям войны. Взгля-



С. Коротков. Мать.

ните на фотографию Семена Короткова «Мать». На этом снимке фотограф запечатлел старую женщину, которая бережно держит в руках портрет погибшего на войне сына. Впервые снимок появился в 1965 году в газете «Комсомольская правда».

Писатель Георгий Гулиа сказал о фотографе: «Он сумел запечатлеть то, что невозможно передать никакими словами. Не горе одной матери солдата, а нечто большее — скорбь матери всего человечества». Фотографу удалось создать волнующее



Ю. Смит. Сельский врач.

произведение фотоискусства. Заслуга его в том, что лаконичной композицией, продуманностью всех ее элементов он сумел передать трагическое душевное состояние женщины.

Американским фотографом Юджином Смитом в 1948 году сделан снимок «Сельский врач». Ухаживая за ребенком, которого ударила лошадь, врач переживает глубокую трагедию, и это удалось уловить фотографу: он показал нам глаза врача,

его отрешенный взгляд. Здесь мы хорошо видим, на какую силу выразительности способна фотография.

Трагическое — это страдание и гибель героев. Но не всякое человеческое страдание эстетика рассматривает как трагическое. «Эстетическая категория трагического — это выражение борьбы нового со старым, прогрессивного с отжившим, острый конфликт между ними, из-за неразрешимости которого и гибнет герой»[1].

Гибель героя в искусстве обычно утверждает те идеалы, за которые он борется и погибает.

Много трагических снимков, обладающих огромной силой воздействия на зрителей, создали советские фоторепортеры за время Великой Отечественной войны. Но, пройдя все ужасы войны, перенеся все страдания, советский народ добился победы. Многие фотографии этого периода отразили радость нашей победы.

Уже отмечалось, что каждая из эстетических категорий имеет свои особенности.

Комическое и смешное не одно и то же. Комическое — это утверждение или отрицание. А утверждение и отрицание всегда ведется от какой-то мерки. То, что соответствует ей, одобряется, то, что не соответствует, порицается. В эстетической оценке действительности такой меркой являются представления о прекрасном, эстетический идеал.

Объективно существующие в жизни специфические особенности комического (так же как и трагического) получают отражение в сознании людей, порождают чувство комического, осознаются в соответствующих эстетических категориях и наиболее полно отражаются в искусстве.

Смех осуждает то, что несовместимо с эстетическим идеалом, противоречит ему. А так как эстетический идеал всегда определяется обществом и господствующими в нем взглядами, то через него комическое оказывается связанным и с общественными идеями.

Осмеянию подвергаются человеческие недостатки и слабости: рассеянность, грубость, неловкость, хвастовство, ханжество. Фотограф может их обнаружить и показать в смешном виде. Комический эффект возникает, когда предмет употребляется в несвойственном ему назначении, когда смешивается главное и незначительное при неожиданном сопоставлении, как, например, на фотографии Ф. Достала «Велосипедист».

Чаще всего с комическими снимками мы встречаемся в жанровых сценках — юморесках[2], случайно подсмотренных в жизни.

---

[1] Эренгросс Б. А. Удивительная наука эстетика!.. М., 1977, с. 71.

[2] *Юмореска* — небольшая музыкальная пьеса, обычно шутливого, юмористического характера, в литературе — юмористическая миниатюра в прозе или стихах. Здесь мы применим этот термин по аналогии и к фотографии.





Ф. Достал. Велосипедист.

В. Шандрин. В пылу атаки.

Как правило, главным объектом комического в искусстве являются все еще встречающиеся в нашей повседневной действительности недостатки, человеческие пороки и слабости. Как часто осмеянию подвергаются отстающие школьники, нерадивые дети (вспомните, например, картину Ф. Решетникова «Опять двойка»), неряшливость, лень, чрезмерное баловство. Но объектом комического может быть и положительный герой — он тоже может иногда вызвать смех.

Наблюдательность, острая реакция помогли фотографу увидеть в повседневности и запечатлеть комический эпизод. Снимок «Велосипедист» экспонировался на многочисленных фотографических выставках и публиковался в печати и неизменно вызывает интерес и создает веселое настроение.

Но главное в комическом — это обнажение социальных пороков, осмеяние старого, отжившего, но еще существующего в жизни и даже кажущегося страшным. Смеясь над такими явлениями, мы чувствуем себя сильнее, они перестают страшить нас. В этом важная социальная роль комического.

Говоря о смешном и комическом, нужно различать два совершенно различных случая. Во-первых, фотограф может легко запечатлеть какую-то случайную комическую ситуацию, происходящую в жизни. Такой снимок вызывает смех, улыбку. Фотография в этом случае использовалась только как способ фиксации ситуации.

Во-вторых, может быть случай, когда смешное возникает только в результате фотографирования, как, например, на снимке В. Шандрина «В пылу атаки». Хотя этот снимок и вызывает

улыбку, но и его нельзя рассматривать как комическое в фотографии. Ведь комическое обязательно несет и утверждает определенные общественные идеалы. Так, в ряде произведений литературы, живописи высмеиваются, например, религиозные представления. Еще К. Маркс писал: «Богам Греции, которые были уже раз — в трагической форме — смертельно ранены в «Прикованном Прометее» Эсхила, пришлось еще раз — в комической форме — умереть в «Беседах» Лукиана. Почему таков ход истории? Это нужно для того, чтобы человечество *весело* расставалось со своим прошлым»[1].

Комическое в фотографии подчас выступает как деталь, подчеркивающая трагизм основного изображаемого события. Обратимся, например, к живописи, к известной картине Ф. Журавлева «Купеческие поминки». Художник, используя богатые возможности натюрморта, дает уничижительную характеристику собравшимся на поминки представителям купеческой среды и служителям церкви. Зритель видит, что в углу комнаты вместе с пустыми бутылками и остатками закусок свалены и предметы религиозного культа. Эта деталь выполняет определенную функцию — разоблачает ханжество служителей церкви.

Снимки, вызывающие улыбку, мы находим особенно часто среди спортивных серий. Они выполняют ту же функцию — показать, что и в драматичной спортивной борьбе бывают юмористические моменты.

Несмотря на противоречивое соединение в юморе положительных и отрицательных чувств, общий итог его восприятия — чувство удовольствия. Так воспринимается юмор в жизни и в искусстве, но в искусстве это удовольствие всегда имеет эстетический аспект.

Юмор бесконечно разнообразен. Им мы пользуемся для критики наших недостатков. Он часто служит оружием в борьбе с изжившими себя явлениями, оружием в борьбе против врага. Здесь юмор сближается с сатирой.

Добрый взгляд на мир, умение подметить смешную сторону не только в простом, будничном, а и в возвышенном и героическом,— словом, юмор во всех его жизненных проявлениях отличает гуманистическое искусство.

Критика смехом требует сознательного к себе отношения. Автор комического произведения оставляет на долю зрителя большую мыслительную работу. Внимательный взгляд зрителя всегда сможет отметить художественные достоинства произведений фотоискусства, их место в эстетической оценке действительности.

* * *

---

[1] Маркс К.; Энгельс Ф. Об искусстве. М., 1983, т. I, с. 91.



На охоте.

Во вторую половину нашего века фотография становится важным фактором культурной жизни. Повсеместно появляются музеи, выставки фотографии, которые нередко становятся крупными событиями в культурной жизни. Развитие документального репортажа в послевоенный период вдохнуло новое содержание в традиционные жанры художественной фотографии: фотопейзаж, фотонатюрморт, фотопортрет, бытовой жанр. Они постепенно утрачивают свою «изобразительную» академичность, в них все явственнее ощущаются отклики на злобу дня.

Повышение значимости документально-публицистических моментов в послевоенной фотографии способствовало углубленному проникновению фотографии и во внутренний мир человека, созданию достоверного образа нашего современника.

Глава IV.

ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ПРИЕМЫ

■

Выразительным снимок может быть только тогда, когда его композиция подчинена раскрытию содержания.

Правдивое и выразительное раскрытие содержания снимка требует непременного выделения главного, сюжетно наиболее важного. Таким объектом чаще всего является человек.

Единство изображения на фотоснимке. Одной из основных задач композиции является такое построение снимка, которое обеспечивает наилучшее выделение главного элемента и подчинение ему всех второстепенных. Именно это придает цельность и завершенность всему снимку. Изображение не должно распадаться на отдельные части.

Один из простейших композиционных приемов, обеспечивающих цельность изображения,— плоскостная замкнутая композиция. Она достигается такой организацией фотографируемого материала, при котором изображение как бы заключено в строго ограниченное обрамление, что заставляет зрителя концентрировать свое внимание на главной, центральной части снимка. Такая организация кадра придает ему статичность.

Несмотря на простоту, этот прием встречается сравнительно редко, зато гораздо чаще применяют разомкнутые композиции. Они придают большую динамичность кадру.

В снимках с разомкнутой композицией за границами кадра всегда угадывается более широкое пространство. Правильно построенная, она не разрушает единство снимка.

Примером правильно построенной разомкнутой композиции может служить снимок О. Манухина «Полярный ветер». Единство изображения достигается точно найденными автором внутрикадровыми связями всех элементов. Этой же задаче подчинено здесь и тонко выбранное тональное решение.

Сложно решить композиционную задачу, когда в изображении есть отчетливо видимые горизонтальные или вертикальные линии. В таких случаях снимок как бы распадается на отдельные части. Фотограф должен научиться преодолевать эти трудности. Так, на снимке «Ритм» В. Жилина много вертикалей, но они скрыты дымкой. И здесь верное светотональное решение не дает вертикальным линиям расчленить снимок, который вызывает у зрителя ощущение цельности картины, изображающей новый промышленный город.



О. Манухин. Полярный ветер.

Равновесность композиции. Изображение на снимке нуждается в равновесии. В визуальном смысле равновесие — это такое расположение элементов изображения, при котором каждый предмет находится в устойчивом положении, т. е. такие факторы, как форма, направление, месторасположение объектов в уравновешенной композиции, взаимно обусловливают друг друга. В этом случае кажется, что ни одно изменение композиции невозможно.

Принцип равновесия — один из основных законов композиционного построения фотографического снимка. Предмет, сдвинутый от центра, может быть уравновешен световым пятном; тяжелая тональная масса в ряде случаев уравновешивается лишь небольшим штрихом.

Самая строгая уравновешенность частей снимка возникает в тех случаях, когда элементы композиции расположены симметрично, когда правая и левая части кадра или его верх и низ полностью повторяют друг друга.

Симметрия относится к числу наиболее эффективных приемов композиционного построения изображения, она объединяет композицию. Расположение главного, сюжетно наиболее важного элемента на оси симметрии подчеркивает его значимость.

Симметричную композицию мы чаще всего встречаем на снимках архитектурных сооружений.

Чтобы получить симметричный снимок, надо выбрать центральную точку съемки. В этом случае предметы, расположен-

ные на снимке в центре или вблизи него, видны зрителю лишь одной своей стороной, а боковые их стороны не видны совсем или едва намечаются.

Созданию уравновешенности, стройности, единства фотопроизведения служит совокупность многообразных пластических связей, которыми должен быть пронизан весь снимок. Статичность изображения часто бывает необходимой для наиболее точной передачи эмоционального состояния от восприятия действительности. Так часто бывает при изображении пейзажей.

Динамизм. Движение является наиболее сильным зрительно воспринимаемым стимулом, привлекающим внимание. Зритель, глядя на снимок, должен ощущать, что происходило до заснятого момента и что будет дальше. Передать динамику действия, движения, внутреннего состояния человека, показать развитие события во времени и пространстве на единичном снимке, фиксирующем всего лишь короткий миг происходящего, довольно сложно.

Удачный снимок зависит во многом от выбора момента срабатывания затвора фотоаппарата. Он должен совпасть с кульминационным моментом какого-то движения. Тогда снимок получится выразительным. Характерный пример — момент преодоления планки спортсменом при прыжках в высоту или при беге с барьерами.



В. Жилин. Ритм.

Чтобы придать динамизм изображению, следует отчетливо выделить ось движения. Подчеркнутая направленность мчащихся оленей на фотографии О. Манухина «Полярный ветер» отвечает этому требованию.

В одних снимках с помощью оси движения определяется направление движения, в других — ось служит для того, чтобы привлечь внимание к главному, сюжетно важному объекту изображения. Так, при изображении пространства, где преобладающая задача — показ высоты, открытая взгляду вертикальная ось может создать впечатление устремленности ввысь. Горизонтальная ось подчеркивает глубину расположения изображаемых объектов, предметов.

Какими же способами мастера фотографии добиваются динамизма снимка?

Помимо выделения, подчеркивания оси движения существуют еще три оптических приема.

Первый состоит в том, что эффект быстрого движения объекта возникает при сочетании оптической нерезкости движущегося предмета с резко видимыми на фотоснимке предметами окружающей обстановки. Примером могут служить многочисленные цветные снимки городских улиц поздно вечером, когда движущиеся автомашины оставляют разноцветные следы в виде линий.

Второй прием противоположен первому. Здесь движущийся объект изображен четко на нерезком, подчас смазанном фоне. Таким приемом воспользовался Э. Добелис в снимке «Ярмарка». Благодаря тому что фон сильно смазан, автору удалось вызвать у зрителя ощущение быстро движущейся карусели. Тем же приемом часто снимают бегунов на стадионах: бегун изображается на фото резко, а трибуны и зрители на них смазаны.

Третий прием заключается в сочетании двух первых: движущийся объект и фон сняты несколько размыто. Эта размытость очертаний, зыбкость рисунка вызывают у зрителя ощущение движения. Такой мы могли бы «увидеть», внезапно закрыв глаза, ласточку, летящую вдоль леса.

Динамизм композиции достигается в фотографии использованием и других выразительных средств. Ощущение направленности движущегося объекта может быть существенно усилено и освещением, предметными, световыми, цветовыми и линейными ритмами, неравновесной композицией. Эффект динамизма обусловлен и самим процессом (порядком) рассматривания изображения. Так, неравновесная композиция вызывает непроизвольное быстрое перемещение взгляда, и изображение как бы смазывается в том или ином плане снимка.

Ритм. Закономерное повторение и чередование соразмерных элементов — ритм — свойство, органически присущее многим явлениям природы, жизни человека: мы наблюдаем чередование дня и ночи, времен года, циклы развития различных форм жизни.



Э. Добелис. Ярмарка.

Ритмичность, повторяемость движений присущи многим видам человеческого труда.

Как отражение закономерностей реального мира ритм вошел во все виды искусства, стал одним из необходимых средств организации художественной формы.

В музыке и танце он проявляется в чередовании звуков или движений во времени. В архитектуре, изобразительном и прикладном искусстве, фотографии ощущение ритма создается чередованием элементов в пространстве.

Взгляните на фотографию современной улицы. Видимый в перспективном сокращении метрический ряд воспринимается как ритмический, все элементы которого последовательно убывают по вертикали и горизонтали.

Простейшая закономерность ритма — равенство форм. Порядок, основанный на повторении равных величин, в архитектуре, например, называется метром. Примерами использования метра являются колоннады, современные городские дома, гостиницы, школы, корпуса которых складываются из одинаковых секций.



Я. Хак. Лестница.

Метрическому порядку подчинена всем нам хорошо знакомая «строчная застройка» новых жилых кварталов — повторение одинаковых домов на равном расстоянии.

Ритм, встречающийся в пространстве и организующий его, может быть выражен в непрерывном изменении свойств единой формы, например в меняющейся кривизне поверхностей, образованных различными кривыми.

В жизни и в искусстве фотографии распространен ритмический ряд. Закономерность построения ритмического ряда может основываться не только на величине и последовательности элементов: ритмической организации могут быть подчинены и такие свойства, как пластичность, фактура, цвет.

Ритм может быть простым, основанным на повторении одной и той же формы, или сложным, основанным на повторении группы форм. Сложные ряды могут быть образованы сочетанием нескольких простых рядов.

Продление ряда повышает его выразительность, порождает более сильные эмоции. Существует, однако, максимальный предел развития ряда, определяемый возможностями восприятия. Чрезмерная его длина утомляет. Ощущение угнетающей монотонности нарастает особенно быстро, когда ритмический порядок прост, а его акценты активны.

Чтобы снять ощущение монотонности, используется прием остановки ритма, нарушения непрерывной последовательности его ряда. Это подтверждает фотография Я. Хака «Лестница».

Таким образом, ритм образуется закономерной повторяемостью каких-либо элементов или интервалов.

Важно учитывать, что пространственные ритмы, как справедливо пишет Л. Гусева, «оказывают организующее воздействие на процесс эстетического восприятия». И далее: «Зная законы зрительного восприятия ритмически организованной плоскости, можно управлять вниманием зрителя, настраивать его психологически, энергично передавая ему содержащийся в произведении смысл».

Фотограф-художник не просто отбирает ритмически упорядоченные объекты, но и добивается их выразительного звуча-

ния тем или иным техническим приемом. От того, как меняется внешний облик изображаемого, будет зависеть, останется ли снимок бесстрастным документом, обретет ли он эстетическую привлекательность, глубокий художественно-образный смысл.

Ритм становится эстетически организующим средством, когда фотограф свободен от необходимости воспроизводить объект с документальной точностью и хочет подчеркнуть в нем какие-то наиболее привлекательные черты. Поскольку в этих случаях оценивается прежде всего внешняя сторона объекта (пластика светотеневой моделировки, единство образующих элементов), постольку фотограф сознательно идет на известную трансформацию изображаемого, старается усилить в нем с помощью тех или иных технических средств моменты гармонии, подчеркнуть красоту форм, переливы красок, игру света и тени. В силу этого и ритм в фотографии автор рассматривает уже как фактор, настраивающий психику зрителя на эстетическое переживание.

Ритм, несущий смысл, является активным средством художественной выразительности. Пользуясь методом художественного обобщения, фотограф открывает в реальном факте его суть, поднимает острые социальные проблемы, выражает свое к ним отношение.

Собственно смысловая речь ритма в фотопроизведении заключается именно в том, что он раскрывает внутреннюю логическую связь изображаемых элементов через их внешнюю организацию.

Повторяемость, лежащая в основе ритма, усиливает, подчеркивает содержательные моменты фотоснимков, фиксирует внимание зрителя на главном, создает определенный психологический настрой.

В фотоискусстве ритм помогает углубить эстетическую оценку окружающей нас действительности, тоньше выразить психологическое состояние человека, т. е. он может быть носителем художественно-образной информации.

Ритм используется как выразительное средство в симметричных и асимметричных композициях. В первых он создает статичность, уравновешенность, а во вторых передает динамику.

Тождество, нюанс и контраст. Ритмика фотоснимка воспринимается главным образом как чередование качественных градаций. Тождество и различие характеризуют равенство и неравенство объектов, запечатленных на снимке, их повторяемость и неповторяемость, сходство и несходство, непрерывность и прерывность их свойств, связей, а также тенденций развития.

Нельзя говорить о контрасте или тождестве несоизмеримых свойств: цвете и геометрической форме, линейной протяженности и тональности и т. п.

Тождество чередующихся элементов определяет метрическую закономерность: тождественны колонны в колоннаде храма, тождественны интервалы между ними.

На фотографии Б. Игнатовича «У Эрмитажа» показана колоннада. Ритмика фотоснимка обеспечивается удачным композиционным настроением: тождественные одна другой колонны повторяются вдоль всего поля снимка через равные промежутки. Это создает яркое впечатление организации пространства фотографии.

Нюанс — отношение, при котором сходство выражено сильнее, чем различие. Признаки сходства связывают ритмический ряд. Нюансное отношение пространственных форм (прямоугольник, близкий к квадрату, параллелепипед с близкими размерами сторон) характеризует композицию как статичную.

Нюанс хорошо использует в своем снимке «Близнецы» литовский мастер М. Баранаускас. Снимок прекрасно передает настроение девочек, их старание спеть как можно лучше, и, пожалуй, нюанс наиболее всего подходит для выполнения поставленной автором задачи. Композиция на снимке М. Баранаускаса статична, уравновешена, но фотограф сумел найти такую точку съемки, которая вызывает впечатление свежести и непосредственности композиции, ее продуманности и точности. Все это и делает снимок выразительным.

Контраст — отношение, в котором преобладает резкое различие однородных свойств. Контраст порождается не просто разностью, несходством, а полярностью. Ряд контрастных элементов объединяется противоположностью признаков.

К распространенным типам контрастного сопоставления пространственных форм можно отнести контрасты элементов высоких и низких, плоских и объемных, больших и малых, белых и черных. Контраст цвета, фактуры дополняет сопоставление элементов или частей изображения.

Контраст подчеркивает свойства форм, делает их более впечатляющими. Нюансы, напротив, сближают несхожее, сглаживают различия. Оптические иллюзии, порождаемые контрастом и нюансом, усиливают воздействие на восприятие. Например, иллюзия возникает при сопоставлении двух взаимно перпендикулярных линий. Одна из них, вертикальная, делит вторую пополам. Горизонтальная линия кажется при этом короче, а вертикальная кажется значительно длиннее.

Иллюзия нарушения размеров возникает и в том случае, когда геометрическая фигура вписана в другую, более крупную, сравнивается с равной ей по размерам, но соседствующей с более мелкими фигурами. Вторая всегда кажется большей.

В фотографии О. Манухина «Полярный ветер» контрастируют между собой неподвижно висящее солнце и мчащиеся олени. Этот контраст усиливает динамизм снимка, способствует его выразительности.

Целенаправленное применение контраста и нюанса помогает выявить главное в композиции, развить ее динамику в нужном направлении. С их помощью можно, до известной степени,

поправить случайно возникающее неблагоприятное соотношение частей изображения.

Столкновения контрастных величин, контрастных световых пятен вошли в число основных средств композиции в фотографии. Чем меньше число тонов образуется при черно-белом изо-

М. Баранаускас. Близнецы.





И. Данюнас. В походе.

бражении и чем дальше они отстоят друг от друга на шкале тонов, тем большим становится контраст изображения. На таком контрасте построена композиция фотографии «В походе» И. Данюнюса. В этом снимке можно различить три основных тона — черный и два серых.

Тождество, контраст и нюанс, как и все другие элементы композиции, служат средством выражения ее содержания.

Воспроизведение формы. Фотографу часто бывает необходимо выявить геометрические закономерности снимаемого объекта, чтобы избежать искажений, возникающих при зрительном восприятии.

Прежде всего должны быть предупреждены возможные ошибки при видении предмета в ракурсе. Чтобы, например, избежать искаженного восприятия непрямоугольных объемов, нужно дать зрителю возможность соотнести их с системой прямоугольных координат. Этого можно достичь, подчеркнув в снимке систему горизонтальных и вертикальных элементов изображения.

Ракурс часто обостряет композицию снимка, помогает выделить главное в кадре, гиперболизировать объект снимка. Напомним, что ракурс — это положение предмета относительно

точки съемки, при котором наблюдается перспективное сокращение более удаленных частей. На фотографии может быть преувеличение частей объекта съемки, лежащих ближе к съемочному аппарату.

На фотографии Б. Кудоярова «В новом доме» показана лестница нового дома. Снимок сделан с нижней точки и с достаточно близкого расстояния,— это пример так называемой ракурсной съемки с сильно выраженными перспективными сокращениями. На снимке отчетливо видно, что сокращается масштаб изображения отдельных лестничных переходов. Ракурсная съемка помогает здесь выявить глубину пространства.

Использовать ракурс, однако, нужно очень умело и только в тех случаях, когда это логически оправдано, так как человек редко наблюдает что-либо с уровня земли или с высоты.

Глаз с наименьшей точностью воспринимает глубинное изменение формы. Поэтому его выявлению на снимке должно уделяться особое внимание. Равномерная разбивка вертикальными членениями плоскостей, уходящих в глубину пространства,— одно из самых эффективных средств выявления глубинности.

Обусловленное линейной перспективой убывание интервалов между одинаковыми деталями или частями легко улавливается глазом. Перспективу подчеркивают и горизонтальные членения, но, подчеркивая движение вглубь, сами по себе они не дают такого ясного отсчета, который вносят вертикальные членения.

Способствует восприятию глубины и акцентировка планов — переднего, промежуточного и дальнего. Она может быть достигнута разделением пространства на отдельные элементы, изменением фактуры и цвета этих элементов аналогично членению пространства театральной сцены кулисами.

Закономерности геометрической формы подчеркиваются контрастным сопоставлением разных деталей в одном снимке.

Понимание законов построения пространственной формы на плоскости и зрительное восприятие их необходимы для успешного творчества и оценки снимков.

Масштаб и масштабность. Понятие «масштаб» означает «отношение длины изображаемой линии к длине линии, существующей в действительности». Масштаб может быть выражен в числе (числовой масштаб). Благодаря масштабу мы пользуемся чертежами, картами, планами и фотографиями. В этом случае масштаб выступает как степень соотношения размеров изображаемого и натуры.

Чтобы человек мог реально воспринимать величину видимого, ему необходимо хотя бы подсознательно сравнить размеры вещей с чем-то хорошо известным. Размеры предметов на снимках поверхности Луны, доставленных космическими станциями, зрительно не могут быть оценены, если в поле нашего зрения не попадают предметы известные, которые служат в конкретной ситуации эталоном для сравнения.



В. Кудояров. В новом доме.

Не воспринимаются размеры и расстояния на фотографиях высокогорного пейзажа, штилевого моря и т. п., если на них нет привычных для глаза предметов, выступающих в качестве сравнительной единицы измерения.

В своей созидательной деятельности человек выступает как мера всех вещей. С ним соизмеряется все, что создается на земле. Под этим подразумевается не только простая соизмеримость основных величин с человеком как единицей измерения (вспомните такую меру длины, как локоть).

В искусстве масштабность понимается в более широком смысле, в частности, подразумевается эмоционально-творческая взаимосвязь человека с изображением. Так композиционным и смысловым центром огромной Красной площади стал Мавзолей В. И. Ленина. Чем объясняется такая роль этого здания в сложном, многообразном ансамбле? В первую очередь его значением.

Совершенно исключительное значение Мавзолея определило собой композиционный строй сооружения — строгий, четкий объем, лаконичность и крупность членений. Абсолютные размеры сооружения невелики. Так, Спасская башня выше Мавзолея в шесть раз, собор Василия Блаженного — в пять раз, здание Исторического музея — в четыре раза, а Сенатская башня и ГУМ — в три. Однако, несмотря на это, Мавзолей В. И. Ленина монументален.

Мавзолей находится в зрительном центре ансамбля, на самой высокой части площади. Крупный масштаб обусловил монументальность Мавзолея и то ключевое место в ансамбле площади, которое он занимает.

Монументальности, масштабной выразительности достиг С. К. Иванов-Аллилуев в снимке «Москва. Советская площадь ночью».

Несмотря на то что памятник Юрию Долгорукому — основателю Москвы установлен на площади, вокруг которой стоят огромные здания, мастеру удалось так построить фотокомпозицию, что памятник (а он является композиционным и смысловым центром Советской площади) выигрывает в масштабе и на снимке занимает главное, центральное место.

Низкая точка съемки не приводит к перспективным, т. е. ракурсным, искажениям: все масштабные соотношения постамента и фигуры сохранены, подчеркнуто горизонтальное членение памятника, что способствует достижению масштабной выразительности снимка. Прекрасно использован свет. Подсветка памятника прожекторами помогла достичь четкого рисунка и создать бо́льшую глубину фона.

Масштаб — одно из наиболее сложных свойств композиции. В его создании применяется множество различных композиционных средств — ритм, контраст, нюанс и др. Подчинение всех элементов композиции главному элементу снимка, основному масштабу определяет выразительный пластический язык фотогра-

фии. Так подчас, чтобы подчеркнуть масштабность, монументальность, значительность основного элемента, в снимок включают и мелкие детали.

Масштабная выразительность снимка во многом зависит от знания фотографом законов зрительного восприятия.

Так, расчлененная форма кажется крупнее цельной. В первую очередь это относится к горизонтальным членениям.

Светлая поверхность всегда выглядит крупнее, чем равная ей по площади темная. Однородные и одинаково освещенные поверхности, помещенные на темном или светлом фоне, также будут выглядеть по-разному.

Предмет одного и того же размера, расположенный на малой площади или в окружении малых предметов, кажется больше того же предмета, находящегося на крупном поле или среди крупных предметов.

Как уже отмечалось, вертикальные линии и формы оказываются больше равных им по размерам горизонтальных линий и форм, причем иллюзия эта довольно устойчива. Соответственно и форма, расчлененная по вертикали, кажется выше нерасчлененной формы или формы, расчлененной по горизонтали.

Все это относится к восприятию размеров, но понятие величины, как мы увидим в дальнейшем, те композиционные приемы, которые мы рассмотрели, помогают нам передать на снимке перспективу.

Перспектива — воспроизведение трехмерного предмета на двухмерной поверхности (в частности, на фотоснимке). Можно назвать несколько факторов, влияющих на перспективу: сходящиеся параллельные линии (линейная перспектива), воздушная перспектива, наложение предметов друг на друга, освещение, уменьшающиеся размеры, ограниченная резкость.

Все эти факторы обычно предстают на фотоснимке в различных комбинациях, которые усиливают трехмерность или объемность изображения. При этом важно помнить, что зритель воспринимает глубину на фотографии только благодаря своему предшествующему визуальному опыту и работе воображения. Другими словами, человек воспринимает трехмерную природу предметов и расстояния между ними на фотографии потому, что ранее наблюдал их реальные соотношения в жизни, в самых различных ситуациях.

Так, например, линии, в действительности расположенные параллельно, для зрителя все больше и больше сходятся в одной точке по мере того, как взгляд уходит за ними вдаль. Поэтому, если мы видим сходящиеся линии на фотографии, то уверены, что они удаляются. Это создает иллюзию глубины пространства, невзирая на то, что мы смотрим на плоскую поверхность.

Другой пример. Когда на натуре предметы, находящиеся на определенном расстоянии, видны сквозь пелену воздушной дымки и имеют менее четкие очертания, чем предметы, распложен-



С. Иванов-Аллилуев. Москва. Советская площадь ночью.

ные на переднем плане, мы знаем, что первые расположены значительно дальше тех предметов, очертания которых ясно видны. Так воздушная дымка и нечеткие очертания предметов создают иллюзию глубины пространства на снимке.

Если какой-либо предмет на фотографии частично закрыт, заслонен другим, нам ясно, что он находится дальше. Когда такое расположение предметов фиксируется на снимке, это тоже создает иллюзию глубины пространства.

Освещение также имеет очень большое значение для передачи глубины пространства на фотографии. Боковой и задний свет подчеркивает форму и глубину, прямое и рассеянное освещение создают противоположный эффект.

Если на фотографии есть несколько одинаковых предметов, причем размеры их последовательно уменьшаются, мы понимаем, что каждый следующий из них расположен дальше предшествующего. Значит, чем меньше они становятся, тем дальше расположены. Здесь налицо правильно переданное на плоскости фотокадра трехмерное пространство.

Наконец, глубина пространства становится очевидной, если предмет снят резко, а фон — расплывчато.

В изобразительном искусстве перспективой называют способ изображения на картинной плоскости предметов в соответствии

с теми кажущимися изменениями их величин, четкости, форм и цвета, которые обусловливаются степенью отдаленности от их точки наблюдения.

На значительных расстояниях начинает сказываться и воздушная перспектива, сокращающая пределы видимости.

В композиции фотоснимка должны быть учтены возможности возникновения перспективных иллюзий, искажающих восприятие. К таким иллюзиям можно отнести привычное, усвоенное опытом представление, сталкивающееся с необычной, незнакомой формой. Так, выбор высоты точки съемки, выбор высоты уровня горизонта в кадре, выбор фокусного расстояния объектива, естественное или искусственное освещение, выбор числа планов и др. являются существенными факторами или средствами композиционного построения снимка.

Зрелищные иллюзии, связанные с перспективой, могут сознательно использоваться для создания эффектов, усиливающих эмоциональное воздействие композиции. С их помощью можно подчеркнуть глубину пространства или, напротив, добиться ее кажущегося сокращения. Они могут изменить и воспринимаемое соотношение размеров и объемов.

Оценка трех измерений пространства взаимосвязана: определить одно, не составив представления об остальных, невозможно.

Для того чтобы составить представление о предмете значительных размеров, человек совершает быстрое и бессознательное движение глаз. Непрерывная смена точек фиксации взгляда создает впечатление единовременной видимости целого. Этот процесс непрерывно корректируется мозгом, хотя мы и не отдаем себе в этом отчета. Глаз задерживается на главном (или на том, что кажется главным).

Подвижность взгляда ведет к тому, что восприятие охватывает широко развернутую панораму, каждая часть которой наблюдается глазом в пределах небольшого угла зрения. Изображение в перспективной проекции кажется нам искажающим натуру, если оно построено для угла зрения, более широкого, чем 35—40°, и в то же время чрезмерно фрагментарным, если оно не выходит за пределы этого угла.

Чем отличается работа глаза от работы фотографического аппарата?

Принципиальное отличие работы глаза от работы фотоаппарата определяется участием сознания в процессе видения. Глаз видит более целостно, он отбирает главное и акцентирует на нем внимание. Фотоаппарат, естественно, этого сделать не может. Зрительный процесс означает «схватывание», быстрое осознание нескольких характерных признаков объекта. Способный карикатурист при помощи небольшого числа удачно выбранных линий может создать удивительное сходство портрета и личности. Фотоаппарат регистрирует все детали с одинаковой



В. Шонта. Прыжок с вышки.

точностью. Наше восприятие же этого не делает. Живопись и рисунок своей обобщенностью отражают эту особенность зрения, и, таким образом, они ближе к живому восприятию, чем фотография или вычерченная перспективная проекция.

Можно говорить о комплексной системе построения фотографического изображения. Это и позиция лепки, свободная игра тональных контрастов, использование напряжения между резкостью и расплывчатостью очертаний, динамичность композиции. Если все эти элементы или часть из них учтены при съемке, можно говорить о поисках, формировании и определении нового типа фотографического изображения, полного жизни, активности и движения. В этой системе получает новое целенаправленное, т. е. сознательное, а не случайное, назначение съемка сверху и снизу, уменьшенная или крупная деталь, а также построение композиции по диагонали.

Ярким примером такой новаторской, в лучшем понимании этого слова, манеры является снимок В. Шонты «Прыжок с вышки». Снимок получился выразительным, он привлекает внимание своим свежим и оригинальным решением. Немалое значение в этом прекрасном динамичном снимке играет найденная автором необычная композиция.

Цвет как фактор композиции. Одним из важнейших организующих элементов композиции снимка является цвет. Изобра-

зительное решение цветного снимка обязательно должно соответствовать его жанровым особенностям. Так, например, нельзя в одном цветовом ключе решать и трагическую, и комическую ситуации. Так как цвет влияет на эмоции зрителя, то соответственно в первом случае он должен взывать к состраданию и глубоким философским раздумьям, во втором же — способствовать смеху, вызывать улыбку. Чаще в этом случае снимок решается в радостных, ярких, теплых красках, в то время как трагедия связана с мрачными, глубокими тонами.

Создание правдивых и жизненно достоверных образов в цветных снимках, естественно, не сводится к копированию жизни, к натуралистическому воспроизведению всех видимых цветов, их оттенков.

Так же как и черно-белые, цветные снимки подчас строятся по законам равновесия. Однако здесь понятие весомости элемента композиции обязательно включает в себя не только его смысловую значимость, масштаб, форму, но еще и цвет. А сопоставление цветовых масс — это уже не только способ добиться их равновесного распределения по полю снимка, но и возможность достижения гармонии цветов.

Элементы композиции, обогащенные цветом, обретают иной «удельный вес» в общем рисунке, требуют иных колористических связей, но основные принципы композиционного решения цветного снимка близки к практике черно-белой фотографии.

Однако ритм цветного снимка подчиняется иным законам, нежели ритм черно-белого, что связано с особенностями восприятия цветного изображения.

Здесь мы покажем, как происходит развитие использования цвета как выразительного средства, как формируется мастерство фотохудожника.

В начале работы над цветным снимком фотограф, как правило, стремится регистрировать предметную окраску натуры и ее фактурные особенности — прелесть окраски цветов, синеву моря, расцветку ткани и т. п. Затем в ряде работ фотограф осваивает законы тонального объединения цветов. Позднее переходит к пленэрным поискам, проявляет интерес к изменениям цвета под воздействием атмосферы, световым пятнам, подмечает и стремится передать эффекты освещения, солнечные блики на зелени, сине-фиолетовые пятна теней (особенно на снегу). Наконец, овладев всем этим, фотограф пытается снимать не столько предмет, освещенный солнцем и окутанный воздухом, сколько самый воздух, само пространство, атмосферу, в которой угадываются предметы.

Колорит таких снимков определяется точнейшей и тончайшей передачей реального освещения и воздушной среды, пятен солнечного света.

Роль цветных рефлексов (световых пятен) в формировании цветного изображения исключительно велика. Они использу-

ются для достижения пластики изображения. Цветные рефлексы усиливают цвет, повышают его насыщенность: например, в складках одежды они создают цвета, более насыщенные, чем на ровной поверхности, они более заметны на светлых поверхностях, чем на темных.

При сильном бликующем свете образуются ореолы, имеющие цвет источника света. Их можно заметить, если на поверхности предметов есть несколько ореолов от разноцветных источников света.

Композиция цветного снимка строится в неразрывном единстве с колористической структурой — системой взаимотяготения и соотношения цветовых зон. Очертания форм естественно вытекают из цветового построения, выразительность силуэта воспринимается в тесной связи с выразительностью красочных пятен.

Живописность фотографического произведения достигается единством, взаимосвязью и динамикой цвета, цветовой гармонией. Цвет, естественно, не может быть оторван от цветотени, т. е. от расположения светлого и темного на снимке. Цветная фотография вбирает в себя многовековой опыт живописи, хотя и предъявляет фотографам новые требования, вытекающие из фотографической специфики. Теория живописи глубоко разработана, а в области цветной фотографии делаются еще только первые шаги. Поэтому полезно остановиться на некоторых принципах формообразования в живописи.

Из многочисленных принципов выразительности можно выделить принцип светового контраста, который играет огромную роль в выражении остродраматической ситуации. Этим приемом широко пользуются в искусстве, так как он построен на столкновении противоположностей, пусть то будут контрастные цвета, формы, звуки, движения, поступки, выраженные словами мнения людей.

Конечно, контраст — это формальный прием, который никогда не используется для украшательства произведения. Он применяется только там, где этого требует замысел, идея произведения. Прибегая к контрасту, фотограф учитывает в какой-то степени законы, разработанные в цветоведении. Но это не значит, что использование контраста сводится к сопоставлению светлого и темного или к сопоставлению противоположных цветов — красного, синего и т. д.

Контраст в фотографии — это понятие многообразное. Оно касается самых различных цветов, оттенков, различных участков освещенности и т. д.

Итак, при помощи цветового контраста решаются не только задачи противопоставления. Это частный случай, продиктованный конкретной драматургией. Под контрастом понимается не только противоположность, полярность, но и изменение в звучании одного цвета, находящегося рядом с другими. Например,



Я. Крейцберг. Ночной полет.

красный цвет, соприкасаясь с зеленым, кажется более насыщенным, темный рядом со светлым кажется еще темнее и т. д.

Благодаря контрасту в цветном фотопроизведении один предмет выделяется на фоне другого, акцентируется внимание зрителя на наиболее важной части композиции, подчеркивается звучание одного цвета при помощи других.

Графичность. Рассматривая фотографические произведения, зрители нередко говорят об их графичности. Что же под этим понимают?

В изобразительном искусстве к графике относят прежде всего рисунок, гравюру, цветной рисунок и цветную гравюру, плакат и др. Мы будем придерживаться той точки зрения, которая наиболее распространена и применима в фотографии, а именно когда свободный и условный графический язык позволяет выражать впечатление от предметов при минимальной предметности самого изображения.

Как пример графики в фотографии рассмотрим снимок Я. Крейцберга «Ночной полет». На Первой фотовыставке прибалтийских республик «Янтарный край» эта работа была отмечена премией.

У каждого вида искусства свои условности. В особой условности каждого отдельно взятого произведения искусства и проявляется творческий почерк автора. В этом снимке автор допускает такую художественную условность: птицы белые, море и небо черные. Этим приемом усиливается выразительность снимка: суровой и величественной запоминается нам Балтика в изображении Крейцберга. Все многообразие жизни, ее многоцветность, многогранность переданы при помощи одноцветного снимка.

А. Суткус. В поле.



Мир графических изображений по-своему метафоричен, хотя и глубочайшим образом связан с закономерностями зрительного восприятия. Как и на приведенном снимке, силуэтные белые пятна изображают белых чаек и гребни волн, а черный фон — море и небо. Язык графики лаконичен, и зачастую графичное фотоизображение может вызвать большее впечатление у зрителя, чем тот же объект, снятый в иной манере. Если бы чайки над морем были сняты так, как мы их привыкли видеть, то необычное, яркое впечатление, какое вызывает фотография Крейцберга, было бы наверняка утрачено.

При прочих равных условиях произведение графики всегда откровеннее, чем обычная фотография, обнаруживает замысел и волю автора.

Графичных фотографий появляется все больше и больше на выставках и в печати. Не объясняется ли это в некоторой степени тем, что, как пишет Н. Дмитриева «не только простота исполнения, но и своеобразие языка побуждают художника обращаться к графике, когда он хочет изобразительно *сформулировать идею*».

Делакруа в своем «Дневнике» не раз говорит о великой выразительности «первой мысли» художника, запечатленной в легком наброске: «Едва намеченный контур или набросок, проникнутый подлинным чувством, может стоять по своей выразительности на одном уровне с наиболее завершенными произведениями».

С другой стороны, современные объекты фотографирования в век технического прогресса сами являются настолько графичными, что требуют и графического решения фотографическими средствами.

Из предварительного рисунка, с одной стороны, и мастерства гравюры, с другой, постепенно складывалось новое искусство — графика.

Графический подход к изображению старше живописного, однако графика как самостоятельный вид искусства, самоопределившийся, осознающий свои особые задачи и возможности, принадлежит новому времени и призвана играть очень крупную роль в эпоху книги, машины, напряженного темпа и ритма жизни больших современных городов.

Графичная фотография находит свое место в современности легко и естественно. Мы ценим в фотографической графике ее способность ловить поистине неуловимые мгновения жизни, закрепляя их в быстрых и очень характерных чертах, ее умение показать целое через изображение части, ее экспрессию и способность изобразительно выражать самое существо идеи.

Таким образом, мы остановились на графичности фотоизображений, не выходя за рамки живописности, так как графичность можно рассматривать как живописность фотоизображения.

Глава V.

МНОГООБРАЗИЕ ЖАНРОВ ФОТОГРАФИИ

В художественном творчестве «богатство и разнообразие речевых жанров необозримо, потому что неисчерпаемы возможности разнообразной человеческой деятельности...»[1]. Эти слова вполне могут быть отнесены и к фотографическому творчеству.

Как же классифицировать произведения фотоискусства по жанрам?

Обратимся для начала к другим искусствам. В кинематографе преобладает классификация по жанрам в зависимости от темы: исторический, историко-революционный, научно-фантастический, приключенческий фильмы и т. п. В живописи определились свои жанры: религиозно-мифологический, батальный, портрет, натюрморт и др.

В фотографии утвердились такие жанры, как портрет, пейзаж, интерьер, жанровая фотография (темы: детская, спортивная, о животных). Нельзя, однако, понимать такое деление на жанры чем-то застывшим и общепринятым, так как насчитывается бесчисленное количество смешанных форм, их переплетения, взаимопроникновения.

Можно классифицировать произведения фотоискусства и по их познавательной емкости, т. е. когда принципы сюжетно-тематического отбора имеют в своей основе не только качественные, но и количественные критерии. Действительно, различие между одним фотоснимком и фотоочерком, между фотоочерком и тематическим фотоальбомом определяется только объемом осваиваемого жизненного материала, а круг изображаемых явлений, т. е. тематика, может оставаться одной и той же.

В последнее десятилетие наблюдается значительный рост количества выпускаемых фотоальбомов и фотокниг. Василий Михайлович Песков создал прекрасную книгу о нашей стране — «Шаги по росе» (1963). За нее он был удостоен почетного звания лауреата Ленинской премии. Удачно сделана и фотокнига «Глазами детей», выпущенная издательством «Прогресс». Построенная на основе снимков фотолюбителей-школьников, она стала серьезным художественно-публицистическим изданием. Прекрасно издан фотоальбом «Неринга» цветных снимков литовского мастера фотографии Антанаса Суткуса.

---

[1] Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979, с. 237.

Как видно из приведенных примеров, роль фотографии в обществе существенно возрастает. Буржуазный философ Маршалл Маклюэн, например, провозгласил грядущую гегемонию визуального образа и даже близкую «смерть галактики Гутенберга», понимая под этим образным выражением все, что выходит из-под печатного станка, например, книги. Вряд ли можно согласиться с таким парадоксальным прогнозом.

Фотографический портрет. Интересно отметить, что портретная фотография возникла раньше дня, признанного официальным днем рождения фотографии, — 7 января 1839 года, когда на заседании Французской Академии наук физик Араго сделал сообщение об открытии Дагера и Ньепса.

За год до этого события — 17 января 1838 года в письме к И. Ньепсу Дагер писал: «Я провел также некоторые изыскания над съемкой портретов, которые получились вполне удачными, и я хочу один или два из них показать на нашей выставке».

Из первых снимков, осуществленных Дагером, до нас дошел только портрет лондонского инженера Эндрью Шенкса. Несмотря на все несовершенство фотографической техники в то время, лучшим представителям светописи удалось добиться выдающихся результатов в создании портретов, достойных называться произведениями фотоискусства.

Хотя суть портрета и состоит в том, чтобы изображение было максимально похоже на оригинал, термин «портрет» в искусстве, в том числе и в фотографии, включает в себя гораздо более широкое понятие, ибо, с одной стороны, фотограф даже при решении «портретной» задачи по-своему преображает жизненный материал, а с другой — это преображение всегда присутствует в произведении искусства. В этом и кроется основное отличие художественного портрета от документального снимка того или иного лица.

Слово «портрет» пришло к нам из французского языка. Оно означает «изображение черты в черту», «черта за черту» или проще — «носитель черт». В одном из современных толковых словарей слово «портрет» в самом общем смысле приобретает следующее определение: изображение (образ), подобие кого-нибудь, выполненное способом художественным или техническим[1].

В изобразительном искусстве под портретом подразумевают художественное «изображение определенного конкретного человека»[2]. При этом обязательно передается индивидуальное сходство. Но сходство не ограничивается внешними признаками. Воспроизводя индивидуальный облик человека, художник раскрывает его внутренний мир, сущность его характера. Подчеркнем, что в изобразительном искусстве и в фотоискусстве (в отличие от литературы) к категории портрета относят только изображе-

---

[1] Краткий словарь терминов изобразительного искусства. М., 1959, с. 126.
[2] Там же.

ния совершенно определенных людей, реального конкретного человека.

Сто с лишним лет тому назад страстно увлекся фотографией француз Гаспар-Феликс Турнашон, врач, журналист, воздухоплаватель, писатель, который стал широко известен под именем Надар. Он создал целую галерею портретов своих современников, представителей культуры второй половины XIX века,— писателей, художников, артистов. Сохранившиеся более 270 портретов донесли до нас образы прославленной актрисы Сары Бернар, писательницы Жорж Санд, поэта Шарля Бодлера, писателей Дюма-отца и Дюма-сына, художников Эжена Делакруа, Гюстава Доре, композиторов Гектора Берлиоза, Джоакина Россини, Рихарда Вагнера и др.

Люди на портретах Надара не кажутся неподвижными: они изображены разговаривающими, усмехающимися, слушающими, думающими.

Добиться этого Надару удалось благодаря тому, что он изучал манеру поведения, характеры людей. Поэтому когда друзья оказывались перед объективом фотоаппарата, он уже знал, как «поймать», изобразить человека в самой характерной и выразительной его позе. Это ему удавалось, несмотря на то, что еще не был изобретен моментальный затвор и снимать приходилось с очень большой выдержкой.

Надар открыл в фотографии значение крупного плана: часть лба и нижняя часть лица Шарля Гуно на фотографии Надара срезаны. Это позволяет приковать внимание зрителя к полным мысли глазам композитора.

Произведениями искусства фотопортреты начали считаться в ту пору не только во Франции — достаточно вспомнить портретные работы англичан Давида Октавиуса Хилла, Джулии Маргарет Кэмерон. Сергеем Левицким — одним из первых русских мастеров фотографии создан замечательный портрет А. И. Герцена. Образ поэта Ф. И. Тютчева превосходно воплощен фотографом Андреем Деньером. Эти фотопортреты принесли славу нашей фотографии, славу, приумноженную мастерами последующих поколений.

Портрет, портретный образ в фотографии есть своего рода частный случай понятий «образ человека», «герой». Это образ реального, конкретного человека. Здесь абсолютно необходима достоверность.

Задача фотохудожника состоит в возведении неповторимой индивидуальности человека в степень образа при сохранении его конкретных портретных черт.

Работа над портретом по характеру своему индуктивна: фотограф постигает в ней общее через частное, людей вообще через реального, определенного человека. Фотографический портрет предполагает передачу не только внешнего, но и внутреннего выражения свойств, сути реально существующей личности.

Подлинная глубина и масштабность произведения искусства зависят от степени проникновения художника в действительность, от умения вскрыть внутренние закономерности явления, помочь людям увидеть то важное, что недоступно бывает порой взгляду обычного человека.

Уже давно отошло в прошлое мнение, что фотограф бессилен проникнуть в духовный мир человека. При творческом подходе фотографа-художника к искусству фотографического изображения человека фотография в состоянии раскрыть его внутренний мир. Задача эта трудная, но благодарная.

В портрете многогранные представления о своеобразии характера, личности данного человека, его внешнего облика и духовной жизни иногда сочетаются с раскрытием социально-типических черт.

Многие крупные художники обращались к образам замечательных людей своего времени.

...Портрет Владимира Ильича Ленина. Ленин — мыслитель и ученый, глубоко задумавшийся о будущем человечества. Ленин снят в момент сосредоточенности, напряженного раздумья. Глубокий, проницательный его взгляд выразителен.

Какую неоценимую услугу принесла всему человечеству фотография, позволившая запечатлеть и сохранить облик великого Ленина.

Автор сумел передать богатый и сложный образ, внутренний мир вождя.

Этот портрет позволяет нам и грядущим поколениям видеть живого Ленина — человека, мыслителя.

Портрет сделан в июле 1920 года фотографом П. С. Жуковым. Вот что он вспоминал: «Перед съемкой я попросил Владимира Ильича не быть слишком серьезным, но он сказал: «Снимайте так, а то все снимают непохожим...» Через несколько недель оба отпечатка... были в руках Ильича. Он внимательно их рассмотрел и отозвался: «Первые снимки, на которых я похож».

Это было ответом на существовавшую в ту пору потребность воплотить и увидеть на фотографии В. И. Ленина.

Вопрос о значении сходства в фотопортрете представляет особый интерес.

Человек действительно не всегда кажется самим собой, не всегда «равен» самому себе. И если живописец наблюдает модель в течение многих сеансов и находится с ней в непосредственном контакте, то фотограф фиксирует одно единственное мгновение бытия человека при помощи объектива, перед которым даже самые непосредственные люди оказываются до некоторой степени напряженными и скованными.

Несмотря на то что фотография удерживает застывшее выражение одного лишь момента, в то время как черты лица человека живут и постоянно меняются, фотография дает объективное изображение внешности людей.



П. Жуков.
В. И. Ленин. Москва, июль 1920 года.



Г. Вайль. В. П. Чкалов.

Все дело в том, что искусство фотопортрета рождается не из беспристрастной фиксации жизни, человеческих черт, а их сознательного выделения, т. е. отбора существенных черт модели, выбора мгновения для съемки. Таким образом, будучи объективным, фотопортрет испытывает на себе и волю фотографа-художника, его субъективное творческое начало.

По фотопортрету часто легче узнать, но не легче понять человека, ибо одно дело — узнать в лицо и иное — понять душу. Задача мастера, фотографа-художника, — показать не только внешнюю, но и внутреннюю суть человеческого существа, которая в какой-то мере отражается во внешнем облике.

Широко известный замечательный поколенный портрет В. Маяковского создан фотографом А. Штеренбергом в феврале 1930 года на выставке-отчете поэта «20 лет работы». Это едва ли не лучшая из всех фотографий поэта.

Объектив мыслящего мастера застиг ту жизненную ситуацию, в которой ясно проявлены индивидуальные свойства Маяковского. Портрет впечатляет точно найденной характеристикой и воспринимается как общественный образ. Не случайно фотография стала канонической и породила множество рисунков, гравюр, картин.

«А. Н. Штеренберга не упрекнешь в рассудочном конструировании формы, — пишет Л. Волков-Ланнит, хорошо знавший и Маяковского, и Штеренберга. — Он фотографировал репортажно, то есть в условиях, исключающих инсценировку и позирование. Художественные достоинства снимка — прямой результат профессиональной наблюдательности. Обилие атрибутов не помешало мастеру раскрыть внешний облик в пластическом единстве физического и духовного. Плакаты РОСТА, послужившие фоном, как бы олицетворяют труд поэта-художника и тем самым создают образ публицистически заостренный. Величавая фигура, поза, выражение лица — все напоминает нам Маяковского именно таким, каким мы, современники, знали его в жизни. Вот так он выступал, заложив руки за спину, развернув широкие плечи и чуточку расставив ноги. Вот так у него свисала на висок непокорная прядь волос и немного исподлобья смотрели большие, полные глубокого раздумья глаза»[1].

В 30—40-е годы в жанре портрета работала большая группа фотохудожников. Здесь хотелось бы назвать имена Е. Игнатович, Л. Зиверта, А. Скурихина, Э. Евзерихина, Г. Вайля.

Григорий Вайль — известный советский фотопортретист старшего поколения. В 1936 году он снимал Валерия Павловича Чкалова — выдающегося летчика-испытателя. Портрет, который мы приводим, экспонировался на Первой Всесоюзной выставке фотоискусства в 1937 году. Г. Вайль использовал постановочный метод съемки.

---

[1] Волков-Ланнит Л. Ф. Вижу Маяковского. М., 1981, с. 244.

На поясном портрете мы видим прекрасное мужественное волевое лицо, сжатые губы, целеустремленный взгляд. Чкалов показан в летной меховой куртке с неизменной трубкой в руке.

Вайлю удалось создать образ большой художественной обобщающей силы, потому что композиция портрета продумана до деталей. Так, например, естественность позе придают руки летчика.

Посмотрим еще два известных фотопортрета. На той же выставке была показана работа Э. Евзерихина — портрет Максима Горького. Подперев рукой подбородок, он очень внимательно слушает собеседника. Небрежно наброшенный пиджак, свободная поза писателя — все это позволяет думать, что портрет этот сделан репортажно.

На Выставке художественной фотографии 1955 года экспонировался портрет кинорежиссера Сергея Михайловича Эйзенштейна, сделанный С. Ивановым-Аллилуевым в 1945 году. Этот портрет, пишет С. Морозов, «может служить образцом художественного портрета. Искусно использованное освещение создает экспрессивный рисунок светотени. Как бы осязаемый пучок света, возникая в правой стороне кадра, устремляется влево вверх; линии границ светового пятна почти перпендикулярны диагонали, в направлении которой расположено изображение; поворот лица в сторону светового пятна усиливает динамичность портрета»[1].

В этом портрете С. Иванов-Аллилуев по-новому решает проблему отражения времени. Мы ощущаем время не как живо схваченное мгновение бытия человека, а как длительный, сложный поток мыслей, чувств портретируемого. Это вызывает ощущение, что портретный образ как бы рождается у нас, зрителей, на глазах. Художник заставляет нас соотносить его времеңнóе начало, его временное содержание с нашим собственным существованием во времени, помогает проникнуть во внутренний мир кинорежиссера.

Фотоаппарат воздействует на сознание зрителя прежде всего неопровержимой, документальной достоверностью. Человек как бы сам рисует себя на пленке — объектив дает оптически точный отпечаток, а глаз зрителя, связанный законами ассоциации, достраивает, дополняет, корректирует оптическое изображение этого человека своим опытом, своими представлениями.

И фотохудожнику, фиксирующему всегда моментальное состояние человека, и живописцу, изображающему целую серию своих разновременных впечатлений от портретируемого, в равной мере трудно передать внутренний мир человека.

Нужно отметить важный момент во взаимовлиянии искусства фотопортретиста и художника-портретиста. Рождение фото-

---

[1] Морозов С. А. Советская художественная фотография. М., 1958, с. 171.



Э. Евзерихин. Максим Горький.



С. Иванов-Аллилуев.
Кинорежиссер Сергей Эйзенштейн.

портрета заставило живописцев искать новые способы и методы портретирования.

Во все времена при создании живописного портрета требовалась возможно более точная передача черт лица. Художник, в какой бы манере он ни работал, стремился создать максимально похожее изображение. С появлением фотографии стало ясно, что живопись не может состязаться с объективом в скрупулезном «документировании» внешних черт человека. Но, уступая механическому глазу объектива в возможности точно и объективно передать индивидуальные черты, живописец имеет свои преимущества: он может передать в портрете обобщенный образ человека, выразить свои чувства к нему, свое о нем представление, используя для этой цели и композицию, и рисунок.

Советские мастера достигли замечательных результатов в искусстве фотопортрета. Многие их работы вошли в сокровищницу мирового фотоискусства. В них раскрываются судьбы, характеры, поступки людей, славится человек труда.

Эти достижения советской фотографии в жанре портрета позволяют сегодня поставить грандиозную и почетную задачу — создать галерею портретов наших современников — строителей коммунистического общества.

В жизни много прекрасных людей. Но всегда ли внешне красив человек, совершивший подвиг, делающий добро?

Задача фотографов-портретистов — суметь показать наших современников — прекрасных, а не просто и не обязательно внешне красивых людей. Такие фотопортреты мы довольно часто встречаем на фотографических выставках, на страницах газет и журналов.

Радует нас, когда прекрасный человек еще и внешне красив. Отражение такой подлинно человеческой красоты мы находим в портрете Юрия Алексеевича Гагарина, человека прекрасного и красивого, снятого Г. Дубинским на родине героя. Гагарин обладал какой-то совершенно неповторимой «гагаринской» улыбкой, и эту улыбку художнику удалось передать в репортажной работе «Наш Гагарин».

Характерной чертой работ фотохудожников наших дней является отражение в их произведениях, в частности в портретах, пафоса труда на благо Родины.

Когда мы говорим о современности и употребляем слова: «наш современник», «современный человек», то нужно уточнить, что же мы вкладываем в это понятие. Современный человек — это человек нового общества, нового, социалистического строя, создающего все условия для гармоничного развития подлинно здоровой личности, для полной реализации ее физических, эмоциональных, умственных, творческих способностей.

Стремясь к достоверности портретов, фона и окружения, советские фотомастера новаторски используют детали, вещи, предметы, которые входят органической частью в общую ткань



Г. Дубинский. Наш Гагарин.

произведения, усиливают выразительность сцен, создают мощные смысловые акценты.

Работа по выявлению фактуры важна, так же как и работа над построением линейных, ракурсных и светотональных композиций, над освещением лица и т. д. В этом случае немаловажным компонентом фотографической палитры является свет. Умелое и гармоничное сочетание приемов художественной выразительности, а также полнейшее подчинение изобразительной формы содержанию фотопроизведения — вот те важнейшие черты, которые характерны для лучших портретов, выполненных нашими фотомастерами.

В фотоработах мастеров, создавших галерею наших современников, передана индивидуальность и в тоже время духовная близость изображенных людей.

Признание зрителей получают портреты, показывающие нашего современника в процессе труда, за конкретным делом, занятием. В большинстве случаев они получены методом репортажной съемки. Появился даже новый термин — «репортажный портрет».

Прекрасен сделанный репортажно портрет замечательного нашего современника, монтажника, снятого в момент, когда он весь поглощен своей работой.

Оригинальное решение в жанре современного портрета мы находим в работах молодого, но уже хорошо известного фотографа В. Крохина. Интересно сделан им портрет американского писателя Уильяма Сарояна.

Художник использовал прием асимметричной развернутой композиции: писатель сидит сбоку кадра, но в целом снимок полностью уравновешен деревом на втором плане. Пространство за кадром легко читается.

На первый взгляд может показаться, что писатель специально помещен в нерабочую обстановку. Он сидит в непринужденной и, по-видимому, привычной для него позе, скрестив руки, на минуту оторвался от просмотра журналов, вероятно лежащих на его столе, для того чтобы фотограф сделал снимок. Это как бы фотоинтервью прямо на ходу.

Репортажный портрет в силу своей документальной непосредственности представляет больший интерес, чем портрет сту-

Монтажник.





В. Крохин.
Портрет американского писателя Уильяма Сарояна.

дийный. Главным признаком документального творчества служит принципиальное отсутствие вымысла, единство прообраза и образа. В этом — специфика фотоискусства.

Репортажный портрет, в отличие от студийного, всегда более емкий по заложенной в нем информации, потому что он несет в себе информацию не только о человеке, о его духовном мире, но и о каком-то событии. Это происходит потому, что портретируемый находится во время съемки в реальной жизненной обстановке, в момент происходящего события, участником которого является. Сегодняшний репортажный портрет сломал один из канонов композиции — границы кадра. Это позволило наполнить работы фотомастеров дыханием жизни, современности.

Репортаж, документализм в любых своих формах вовсе не означают отказ от четкого и последовательного проведения в фотоискусстве авторской точки зрения. Наоборот, только когда

личность художника вторгается в жизненный материал, можно говорить об искусстве фоторепортажа и репортажного портрета в частности.

Существует некоторое условное подразделение внутри этого жанра. По-видимому, можно говорить об официальном портрете какого-либо конкретного лица.

Целое направление в жанре портрета составляет социальный портрет. Ярким документом эпохи стали социальные портреты героев первых пятилеток — активных участников соревнований, членов ударных бригад. Но «социальный фотопортрет по своей форме был все же несколько плакатен... Метод социалистического реализма, утвердившийся как общий закон нашего искусства ставил перед советскими фотохудожниками более серьезные творческие задачи»[1]. Поэтому фотомастера постоянно ищут пути совершенствования произведений этого жанра.

Нужно отметить, что социальный портрет занимает и сегодня по праву ведущее место в нашей фотожурналистике.

Весь исторический путь советского народа свидетельствует о том, что в условиях социализма формируются и проявляют себя истинно героические характеры. Вот почему мы и раньше, и теперь отдаем предпочтение герою и героическому в искусстве, в частности в искусстве художественной фотографии.

Героическое начало в нашем искусстве опирается на ленинское учение о партийности искусства, на мысли вождя революции о героизме массовой и будничной работы.

Высшей ступенью мастерства в жанре репортажного портрета является умение психологически точно раскрыть облик и характер героя — нашего современника. Не изображать человека как некоего функционального представителя профессии (горновой — в защитных очках, врач — в халате и шапочке, горняк — в шлеме и с лампой и т. д.), а проникать в суть данного индивидуума, данного характера, в каких-то своих чертах неповторимого, единственного. Лучшие наши мастера умеют это делать. Психологичность, глубина раскрытия характеров становятся традицией.

Проблема героя — нашего современника — остается и сегодня одной из главных для фотоискусства.

Парный и групповой портрет — широко распространенный жанр современной фотографии. Посмотрите на снимок Б. Клипиницера «В семье В. М. Чердинцева» — портрет отца и сына — механизаторов колхоза «Рассвет» Сакмарского района Оренбургской области. Автор снимка, отлично владеющий законами фотокомпозиции, нашел такую форму выражения своего творческого замысла, которая сделала снимок правдивым, изобразительно законченным, своеобразным и оригинальным. В этом парном портрете автором подчеркнуты теплые отношения, связывающие этих людей, их духовная близость.

---

[1] Волков-Ланнит Л. Ф. Искусство фотопортрета. М., 1967, с. 59.



Б. Клипиницер. В семье В. М. Чердинцева.

Общим правилом для многофигурных композиций является такое размещение фигур в картинной плоскости, когда все основные из них ясно видны зрителю и не перекрываются одна другой.

Для парного и группового портретов всегда важно подчеркнуть характер отношений, связывающих людей, выявить подчас сложные духовные движения, которые интересуют фотографа-художника в человеке, вне звисимости от его социального положения.

Искусство группового фотопортрета постоянно развивалось, и многие фотохудожники добивались в нем замечательных результатов. Их работы стали известны во всем мире.

Интересно отметить, что в годы зарождения художественной фотографии съемка групповых портретов представляла огромные, подчас непреодолимые трудности для фотографа. Вот как описывал создание группового портрета Вильгельм Харн в 1854 году: «При фотографировании на пластинку возникает сложнейшая задача разместить группу из многих лиц, среди которых подчас находятся и дети, на одной большой плоскости (пластинке) без помех и красиво».

История сохранила нам немало групповых портретов. К числу наиболее ранних и интересных можно отнести групповой портрет русских писателей: И. А. Гончарова, И. С. Тургенева,

Л. Н. Толстого, Д. В. Григоровича, А. В. Дружинина и А. Н. Островского. Этот портрет сделан выдающимся русским фотографом С. Левицким в 1856 году.

В 80-е годы прошлого века фотографом М. Пановым выполнен групповой портрет русских художников-передвижников. На портрете двадцать человек. Решена композиционная задача поистине грандиозной трудности. Художники размещены так, что ни один из них не заслоняет другого. Все они освещены ровным рассеянным светом, что исключило образование теней, могущих служить помехой на снимке. Нужно помнить, что в то время не существовало быстро срабатывающих затворов и снимок требовал значительной выдержки. Тем не менее позы и взгляды всех художников естественны.

Сегодня мастера фотографии успешно овладели скоростными фотоаппаратами. Интересный групповой портрет мы видим на снимке «Работницы». Фотограф добивается приятного впечатления зрителя не только удачным расположением работниц, но и выбранным фоном.

К сожалению, способность современного фотоаппарата охватывать события со скоростью тысячной доли секунды порой оборачивается неприятностью: человек может быть запечатлен в самый нетипичный для него момент, в самой нетипичной для него или неестественной позе, и тогда правда мгновения превращается в большую неправду жизни.

Не всякая фотография группы лиц может рассматриваться как групповой портрет. Так, например, группа ребят на снимке «Мои подшефные» А. Давыдова все же не портрет, а жанровая сценка. В этом случае фотограф не ставил перед собой задачу создания портрета.

Пейзаж — один из самых распространенных жанров в современном фотоискусстве. Нет такого фотохудожника, который не попробовал бы себя в этом жанре. Это и понятно. Ни один из них не может устоять перед соблазном запечатлеть на пленке красивый вид или те изменения в ландшафте, которые возникли в результате гигантских по своему размаху работ по преобразованию природы: наши новостройки, необозримые дали колхозных полей или водная гладь морей, созданных руками человека.

Среди различных жанров изобразительного искусства — портрета, многофигурной композиции, батальной сцены и даже натюрморта — пейзаж в современном понимании этого термина появился сравнительно поздно. Так, древние греки почти не знали пейзажной живописи. Вначале он встречается крайне редко и выступает как фон, фрагмент в портрете. Только в XVII веке голландские живописцы, используя открытые к тому времени законы перспективы, стремясь передавать в картине свое ощущение прекрасного в природе, утвердили пейзажную живопись как самостоятельный жанр.



Работницы.

Причина внимания фотографов к пейзажу понятна. То, чего добилась живопись в результате длительного своего развития — умения создавать линейную и воздушную перспективу, — в фотографии делалось почти механически. Линейная да и отчасти воздушная перспективы здесь возникают сами собой. Для этого фотографу нужно обладать только элементарными техническими навыками, профессиональным умением обращаться с фотоаппаратом. В то же время в фотографии, как и в живописи, необходимо передать поэтическое ощущение природы, побуждающей человека к вдохновенному труду.

Вместе с тем даже талантливый фотограф, вооруженный всеми выразительными возможностями фотоискусства, воспроизводя какой-либо ландшафт, не в состоянии вызвать у зрителя такое же ощущение пространства, какое охватывает человека в действительности, когда он находится в горах, в открытом море или внутри огромного архитектурного сооружения. Таким образом, не приходится говорить о непосредственном эффекте присутствия при показе даже необычайно выразительных кадров пейзажа.

Хотя существует прямая связь пейзажа в фотографии с пейзажем в живописи, между ними нельзя ставить знак равенства. В фотографическом пейзаже проявляются особенности изобразительности, характерной техническим искусствам. Уступая кое в чем традиционным изобразительным искусствам, пейзаж в фотографии способен полнее передать природу и активнее вовлекать зрителя в творческий процесс фотографа-художника.



А. Давыдов. Мои подшефные.

Фотограф способен запечатлеть на пленке перспективные соотношения отдельных частей пейзажа, приближающиеся к тому, что мы привыкли видеть невооруженным глазом. (Имеется в виду, что фотограф пользуется нормальной оптикой.) В таком случае и создается иллюзия достоверности.

В то же время фотограф не обречен на положение протоколиста видимого мира. Такие важнейшие для пейзажа выразительные средства, как линейная и воздушная перспективы, ракурс, оптика, служат фотографу не столько для точного воспроизведения видимого мира, сколько для достижения выразительности.

Дело даже не в том, что существующие оптика и пленка не способны воспроизводить перспективные и свето-цветовые соотношения точно так, как их видит наш глаз. Фотограф-художник не ставит себе целью повторить в своем пейзаже реально существующий ландшафт. Он видоизменяет его в зависимости от замысла творческой задачи, используя определенную оптику и пленку, добивается необходимой художественной выразительности, которая не исключает, а подчеркивает на снимке впечатление достоверности пейзажа.

Изображения пейзажа в фотографии и живописи существенно разнятся. Проистекает это прежде всего оттого, что на натуре, т. е. под открытым небом, диапазон между светлым и темным, между ярким и блеклым необычайно велик: плывущее над вспаханным полем, освещенное солнечными лучами белое облако более чем в 20 тысяч раз светлее взрыхленной плугом земли — интер-



С. Иванов-Аллилуев. Избушка лесника.

вал яркостей составляет соотношение 1:20 000. А краски — белила, например, которыми художник написал бы облако в картине,— всего в 70 раз светлее черной краски, изображающей вспаханную землю. Однако и такой сравнительно небольшой перепад светлых и черных тонов в живописи бывает при идеальных условиях, а практически он значительно меньше.

Попробуем разобраться, для чего нужно снимать окружающую нас природу, какие возможности открываются перед фотографами при съемке пейзажей.

Чем так привлекает фотохудожников изображение пейзажей? Какие задачи решают они, создавая свои произведения в этом жанре?

Фотографический пейзаж безгранично расширил область наших зрительных впечатлений, сделал возможным получение визуальной информации независимо от непосредственной связи человека с созерцаемым предметом. Он позволил увидеть мир, «не выходя из дома»: увидеть Днепрогэс и усадьбу колхоза «Украина», лунный пейзаж и вулканы Камчатки. Таким образом, становится понятным значение фотографического пейзажа в повышении роли зрительной информации в духовной жизни современного человека и, главное, в превращении данной информации в достояние широчайших масс людей.

Фотография соединила документальное изображение реального мира с художественным его осмыслением, т. е. предельно сблизила искусство с действительностью. Она начала тран-



Б. Игнатович. Осень.

сформировать эстетическое сознание современного человека, ориентируя его на художественное освоение событий.

Анализируя пейзажные снимки, люди, глубоко не разобравшиеся в них, иногда называют их натуралистическими. Буквальное значение слова «натуральный» — «природный». Следует уточнить использование этого слова применительно к искусству. Натурализм проявляется там, где художник все поведение человека рассматривает как поведение представителя биологического мира, определяемого не социальными мотивами, а только животными инстинктами — голодом, страхом и др. В чем ошибка такой установки? Отнести человека к миру животных не позволяет его социальная сущность.

Отказ от объяснения психологии и поведения человека причинами социальными, классовыми, равно как и отказ от идейности, характерен для разных оттенков натурализма.

Природа созвучна чувствам, настроению и эмоциональному состоянию человека. Это и привлекает художников в пейзажах.

Пейзаж воспроизводит окружающую человека природу во всем многообразии ее форм, состояний. В лучших пейзажах эмоциональность сочетается с глубиной идейного замысла.

Пейзажи выдающихся русских художников И. Е. Репина, А. М. Васнецова, И. И. Левитана помогают фотографам понимать русскую природу, ее живописную трактовку. Однако фотографический пейзаж отличается от живописного не только техникой воспроизведения, но и самими изобразительными средствами.

Как пример живописного понимания жанра пейзажа можно привести фотографию С. Иванова-Аллилуева «Избушка лесника». Взгляните, как напоен воздухом лес на снимке Б. Игнатовича «Осень». Пейзаж, натура — предмет особенного внимания фотографа. Воздух, например, является одним из труднейших объектов изображения. Только погружая пейзаж в воздушную среду, то сверкающую и блестящую, то глухую и тусклую, можно передать подлинную атмосферу натуры. Мягкий рисунок, мягкая живописная манера вызывают чувство безмятежного покоя, которым полна природа. Б. Игнатович воспринимает природу созерцательно, сквозь призму личных переживаний, тонко чувствует свето-воздушную среду. Это не просто картина природы, тот или иной уголок леса или парка, это прежде всего обобщение длительных наблюдений, проникновение в сущность явления и отражение настроения фотохудожника. Б. Игнатович, С. Иванов-Аллилуев и др. не искали в природе ничего необычного или эффектного, они умели находить художественную прелесть в обыденном, значительность в повседневном.

Фотограф-художник А. Перевощиков работает в своей манере, ищет свои пути в фотоискусстве, его привлекают зимние пейзажи или картины туманного прохладного дня, он живописует природу, скованную суровыми русскими морозами, ландшафты весеннего зябкого утра или хмурой дождливой осени.

Он владеет такими художественными фотографическими средствами, которые позволяют ему ярко раскрыть красоту родной природы. Таким является его снимок «Сухое дерево».

В пейзаже А. Маркина «На Дону» также проявляется поэтический склад творчества автора. Лучи заходящего солнца пробиваются сквозь влажные серебристые облака и создают сверкающие блики на воде. Здесь Маркиным хорошо передана фактура воды, что очень важно при всех съемках пейзажей с водой. В снимке отчетливо проступает направленный солнечный свет, несмотря на то что освещение в целом здесь рассеянное, мягкое. Все это говорит о правильно выбранной общей тональности снимка, способствующей выражению его содержания. Все эти пейзажи можно охарактеризовать как лирико-поэтические, эмоциональные. Про них С. М. Эйзенштейн как-то заметил: «...Везде эмоциональный пейзаж оказывался образом взаимного погружения друг в друга человека и природы».

Пейзажем как средством образного выражения чувства и мысли, пользуются многие наши современные мастера. Снятые с самолетов и вертолетов панорамы показывают, как в новых условиях съемки пейзаж приобрел необычайную силу выразительности, как бесконечно расширилось пространство кадра. Так же как и художники, фотографы-пейзажисты воспевают красоту природы, красоту Родины.

Индустриальные пейзажи вызывают в нас иные мысли, чувства и эмоции, нежели лирико-поэтические. Гигантское сооружение,

созданное в пустыне руками нашего народа, мы видим на снимке Ю. Куйдина «Опреснитель на Мангышлаке».

Фотография, как известно, неразрывно связана с действительностью, с актуальными проблемами социальной жизни, с великими проблемами века. И то, в какой мере тот или иной мастер своими произведениями способствовал развитию фотографической образности, формированию языка фотографии и ее творческого метода, определяет его вклад в развитие фотоискусства.



А. Перевощиков. Сухое дерево.

Здесь уместно вспомнить замечательного французского фотографа-реалиста Эжена Атже, который работал в первой четверти нашего века, в годы, когда в фотографии господствовало подражание живописи. Он выступал против камерной светописи и утверждал самостоятельность подлинно фотографического видения. Тридцать лет он фотографировал Париж и его окрестности, имея цель — вопреки тогдашней моде на салонную фотографию — сохранить в снимках истинный облик города и его обитателей.

Рассматривая фотографии, можно только удивляться, каким образом Атже удавалось уловить особенные, не воспринимаемые привычным взглядом черты городской культуры, характерные для Парижа тех дней.

Подлинный гуманизм Атже проявился наиболее ярко в кадрах уличных сцен. Атже показывает простых людей — уличного продавца зонтиков, старьевщиков, цветочника в их повседневной жизни, в привычной им среде.

В своем творчестве Атже выступает как художник-реалист. Его фотографии привлекают документальностью, непосредственностью, неподдельной простотой. Нигде он не нарушает и основного своего творческого принципа: произведение фотоискусства эстетически полноценно только тогда, когда создается на основе специфики его выразительных средств.

Раньше других он ощутил истинную природу фотографии, ее документальную основу. Атже всегда стремился не к зеркальному копированию, а к выявлению сущности реальности. Ему удалось запечатлеть современников, показать их жизнь.



А. Маркин. На Дону.



Ю. Куйдин. Опреснитель на Мангышлаке.



В. Песков. Днепрогэс.

Запечатлеть реальность — это задача настоящего фотографа-художника. Так, например, еще А. Родченко писал: «Революция в фотографии состоит в том, чтобы снятый факт благодаря качеству «как снято» действовал настолько сильно и неожиданно всей своей специфичной для фотографии ценностью, что можно было бы не только конкурировать с живописью, а показывать всякому новый, совершенный способ раскрывать мир...

Проще говоря, мы должны найти, ищем и найдем новую... эстетику, подъем и пафос для выражения фотографией наших новых социальных фактов. Снимок вновь построенного завода для нас не есть просто снимок здания. Новый завод на снимке — не простой факт, а факт гордости и радости индустриализации Страны Советов, и это надо найти «как снять».

Мы обязаны экспериментировать...»

Традиции, сложившиеся еще в 20-е годы, сохраняются мастерами последующих поколений. Продолжает лучшие традиции мастерства и такой мастер фотографии, как В. Песков. Давайте сопоставим высказывания А. Родченко и В. Пескова.

«Чтобы приучить человека видеть с новых точек, необходимо снимать обыкновенные, хорошо знакомые ему предметы с совершенно неожиданных точек, давая полное представление об объекте...

Натуру мы не умеем найти, даже не найти, а увидеть, чтобы показать другим. По существу, мы просто слепые и видим только то, что нам передано поколениями.

Всякое новое «увидение» вызывает революцию. Мы привыкли к шаблону — к желтому солнцу, синей луне, голубому небу и т. п. Мы должны все время делать открытия. Ведь первые люди делали больше нас. Нужно больше ездить и видеть новое, чтобы научиться видеть у себя под носом...»

С аналогичной проблемой столкнулся и В. Песков, работая над снимком «Днепрогэс». «Я пришел к выводу, — пишет он, — размышляя над вопросом, как показать людей, нашу страну, ее просторы, стройки, древние памятники и нынешние культурные и хозяйственные ценности, чтобы взгляд на страну был свежим и необычным, нужный эффект могла бы дать верхняя точка съемки. Тогда объекты, даже известные нам по множеству снимков, можно будет увидеть заново».

Ранее сделанные фотографии Днепрогэса широко известны. В сделанном В. Песковым снимке цель, поставленная автором, была достигнута. Восстановленный после нашествия гитлеровцев наш Днепрогэс производит сильнейшее впечатление. Такой современный, индустриальный пейзаж выражает величие человека, отражает его созидательную силу.

Запечатлевая с высокой точки цепи скал, долины, лесные массивы, морские просторы, панорамы городов, фотохудожники имеют возможность передать грандиозность огромной протяженности пространства.

Вывод В. Пескова дает возможность объяснить, почему в наше время мы встречаем множество фотографий в журналах, на выставках и в альбомах, снятых с верхней точки. Но, отдавая должное свежести и новизне взгляда на известные и, казалось бы, знакомые места с заоблачных высот, не следует отвергать и обычной, «земной» точки съемки.

Рассмотренные снимки представляют собой пример панорамы. Об искусстве панорамы кинорежиссер М. И. Ромм в свое время писал: «Хорошая панорама должна строиться, как ряд открытий. Ее действительное назначение — раскрывать смысл или масштаб происходящего»[1].

Примером может служить удачный снимок вертикальной панорамы В. Миговича «Газопровод шагает через Карпаты». На снимке прекрасного горного пейзажа, на его переднем плане показан воздушный переход газопровода через реку Ломница.

Сколько размышлений о «смысле происходящего» вызывает этот снимок! Фотоаппарат как бы панорамирует сверху вниз. На дальнем плане в дымке видны Карпаты. Стремительно бегущая вниз речка, берега которой заросли деревьями, на среднем плане и нитка газопровода на переднем останавливают наше

---

[1] Ромм М. И. Беседы о кино. М., 1964, с. 173.



В. Мигович.
Газопровод шагает через Карпаты.

внимание. Река направляет движение нашего взгляда при рассмотрении этого снимка и задает плавный, медленный темп этому движению.

Этот снимок доказывает, что фотографическую панораму следует рассматривать как один из приемов съемки пейзажа, который значительно обогащает изобразительно-выразительные возможности фотосъемки, позволяет преодолевать некоторую ограниченность пейзажной съемки.

Прекрасный современный пейзаж мы видим на снимке Э. Вильчинского, представляющего собой панораму Чуйской долины в Киргизии. Центром снимка служит Чумышская плотина, обеспечивающая водой поля Киргизии и соседнего Казахстана. Благодатное вмешательство человека в преобразование природы, его роль здесь очевидны, — в этом смысл данного снимка.

Панорамное фото усиливает, — правда, в незначительной степени — стереоскопичность изображения: расширяются границы видимого мира и изображение кажется более достоверным, чем, например, в живописи.

Снимок «Табун» работы Ю. Сомова и С. Корытникова привлекает не только исключительным использованием светотеневых переходов, но главным образом интересной, оригинальной темой снимка. Чувствуется, что авторы отлично знают и любят природу. Косые солнечные лучи образуют длинные тени коней и создают замечательную светотеневую перспективу, вызывающую чувство глубины пространства. Несмотря на такой сложный естественный свет, при котором снимал фотограф, в снимке нет ни пестроты, ни перегруженности деталями.

Здесь рассмотрены различные снимки для того, чтобы показать, что фотография не имеет ограничений в передаче чувств, мыслей, настроения фотохудожника, если последний обладает острым и вдумчивым взглядом, умеет в самой жизни, в объективной реальности найти такие явления и мгновения, фиксирование которых позволит ему выразить свое отношение к миру и к окружающей действительности.

Наши современные фотографы, работающие в этом жанре, стремятся главным образом к передаче лирической красоты и гармонии природы. Их пейзажи грандиозны и величественны. Одни из них суровы и просты, как бы бесконечно отдалены от человека, словно прекрасный сказочный мираж. Другие показывают множество мельчайших подробностей из жизни природы, тем самым будто приоткрывают зрителю завесу, которая отгораживает его от скрытой и полной тайн жизни гор и лесов. Фотохудожник-пейзажист недосказывает всего до конца, давая возможность зрителю дополнить фантазией то, что он показал лишь намеком. Человек, даже если его нет в пейзаже, будто незримо присутствует в нем.

При композиционном решении пейзажа, как и любой другой фотокартины, необходимо обязательное выделение главного

Э. Вильчинский. Панорама Чуйской долины в Киргизии.





Ю. Сомов. Табун.

объекта изображения, акцент на сюжетно важном элементе композиции. В пейзажном снимке зрителю должно быть сразу ясно, ради чего сделан этот снимок и что интересное и важное он показывает. Если в кадре такой акцент отсутствует, снимок превращается в обзорный, невыразительный общий план снимаемой местности.

Пейзажная композиция — это не обязательно общий план. В действительности мы не можем одновременно обозревать большие площади. Выразительным может быть и правильно выбранный средний или даже передний план, концентрирующий внимание зрителя на какой-то характерной части пейзажа, дающий достаточно точное представление о нем в целом.

Способность детали замещать собою целое — специфическая особенность не только технических искусств. Ведь и в жизни различные, почему-либо запоминающиеся предметы, звуки, запахи вызывают у нас по ассоциации воспоминания о тех или других образах, событиях.

Говоря о тематическом многообразии в фотоискусстве, хочется отметить морские пейзажи — марины. Интересна работа Я. Халипа «Яхты в Финском заливе». Большую коллекцию марин создали мурманские фотолюбители, чей повседневный труд всегда связан с той неустанной и героической работой, которую проводит наш народ по освоению ресурсов морей и океанов.

Много работает в жанре пейзажа Г. Копосов, побывавший в Антарктиде. Тяга к суровой, не тронутой цивилизацией приро-

де сочетается в его фотографиях с острым чувством современности. Оно проявляется в его стремлении к лаконизму, к простоте содержательного образа, в его интересе к актуальным проблемам нашего времени. В пейзажах Антарктиды природа строго архитектонична[1]. Контрасты освещения, прозрачный морозный воздух чеканят объемы могучих айсбергов. В кристаллических формах, в широте пространств ощущается напряженная жизнь природы. Идеал сильного, свободного человека, бесстрашно вступающего в борьбу с суровой природой, ярко раскрывается в ряде работ Г. Копосова. О серии его снимков «Антарктида» Герой Социалистического Труда Е. Толстиков, начальник одной из советских экспедиций в Антарктиде, писал: «Его «Антарктида» — интересный рассказ о героическом труде наших полярников. Каждый кадр серии отмечен интересным изобразительным решением. Рассматривая эти фотографии, живо ощущаешь неповторимую прелесть природы далекого шестого континента».

Подлинное искусство всегда остро чувствует время и не может отгородиться от него.

Мы являемся свидетелями проявления таланта фотомастеров-пейзажистов, воспевающих красоту воздушного океана и космических далей.

Завершая разговор о пейзаже, следует сказать, что наряду с оптимистическими настроениями пейзаж может вызывать настроение упадка, безысходности, уныния, скорби, оторванности от реальной жизни. Именно для этого предназначены пейзажи, изготавливаемые многими буржуазными фотографами. Образы создаются из отдельных кусков, монтируются три-четыре различных клише, и в результате возникает свой собственный мир, отраженный в так называемом декоративном жанре. Такое псевдоноваторство пытается заменить реалистический пейзаж комбинацией изображений, осуществленной с помощью фототехники.

Беречь природу, сохранять леса и реки Земли — общемировая проблема, и все больше людей поднимают свой голос, требуют, пока не поздно, принять меры против опустошения рек, загрязнения атмосферы. Здесь немалая роль принадлежит пейзажной фотографии. Можно сказать, что пейзажной фотографии повезло: современная теория эстетики расширила по сравнению с классической содержание понятия прекрасного — при определенных условиях любой объект может стать источником эстетических переживаний.

Если у фотографа сложилось личное отношение к действительности, а фотография служит для него языком, которым он хочет и может многое выразить, то он способен создать художественный образ, а не просто протокольно передать свои замыслы, думы.

Главными темами многих фотографий стали в наше время темы современного механизированного городского окружения

---

[1] *Архитектоника* — сочетание частей в одном стройном целом, композиция.



Я. Халип. Яхты в Финском заливе.

человека — автомобили, витрины, реклама, стандартизированные постройки жилых домов и бензозаправочных станций, однообразные ряды телефонных будок, автоматов по продаже воды и застекленных дверей. Обращает на себя внимание приверженность фотографов к блестящим полированным поверхностям — полированным кузовам автомобилей, стеклу, гладкому пластику и целлофану, покрытому лаком оборудованию, до блеска отшлифованному граниту.

В результате получаются урбанистические «пейзажи», в которых мы не увидим человека, хотя бы на дальнем плане. Безлюдный мир как бы отдан в распоряжение машин и созданных ими вещей. Его анонимное пространство наполняется лишь игрой случайных бликов и отражений в оцепенелом сиянии идеально гладких поверхностей. Эти чистые поверхности, подчеркнуто обращенные наружу, принимают на себя случайные, блуждающие отражения других вещей.

Подобные снимки, несмотря на их подчас прекрасное техническое исполнение, внешнюю броскость и даже привлекательность, лишены всякого смысла.

В лишенной человека среде вещи организуются или, вернее, дезорганизуются, подчиняясь лишь слепой стихии случайностей, созданный машинами мир живет своей собственной, отчужденной от человека жизнью. Здесь разум подменяется безликой, упорядочивающей рационализацией, изделие человеческих рук — изделием машины, теплота естественного света — резким и неподвижным горением неона, событие сводится к абстрактной ситуации.

Из всего сказанного можно сделать вывод, что пейзаж в фотографии — это не просто «съемка видов», не копирование того или иного уголка природы, дающего точное изображение действительности. Такая «правдивость» изображения не рождает впечатляющих и художественных фотографических картин. Действительно, как отметил Н. А. Добролюбов, правда есть необходимое условие, а еще не достоинство произведения. О достоинстве мы судим по широте взгляда автора, верности понимания и изображения тех явлений, которых он коснулся.

Во всех случаях работы над пейзажным снимком фотограф должен помнить, что его задача — не показывать на снимке натуралистическую копию ландшафта, а воссоздать пейзаж, который может передать зрителю чувства, волнующие автора снимка.

Архитектурные снимки. Архитектурные снимки занимают особое место среди разнообразия произведений фотоискусства. Фотосъемка архитектуры может рассматриваться в трех аспектах: как самостоятельное произведение фотоискусства, как непременный компонент современного городского или индустриального пейзажа и, наконец, в ее прикладном значении — как документ или памятное изображение.



П. Клепиков. Подмосковная усадьба Марфино: симметричная композиция здания с колоннами.

Фотографии архитектурных памятников представляют собой скорее перевод, переложение вполне законченного произведения на язык другого вида искусства.

В художественных образах архитектуры отражается и характер общественной жизни, и уровень духовного развития общества, и его эстетические идеалы. Архитектурный замысел раскрывается организацией внутреннего пространства здания, ритмическими и пропорциональными отношениями частей и целого. Большое значение имеет художественное оформление наружного вида здания, улиц, площадей, часто объединенных в ансамбли. Как ни один другой вид искусства, архитектура постоянно воздействует своим образным решением и монументальными формами на массы людей. Пользуясь богатством пространственных и объемных форм, архитектура повествует об укладе, общественном строе государств и народов минувших веков и современности. Общественные потребности человека рождают разнообразие типов архитектуры: культовой, жилой, общественно-гражданской, промышленной.

Язык архитектуры способен воплотить общие для человеческих масс идеи, настроения, душевные состояния. Здания Парфенона, Адмиралтейства и Кремлевского Дворца съездов — это

«портреты» определенной эпохи. Фотография памятника архитектуры должна отражать, передавать, т. е. доносить до зрителя все особенности памятника, его художественную специфику и композицию. Если объект съемки — архитектурный памятник, то снимок должен давать полное представление об общей форме.

Цель фотографа — проникнуть в мир эстетических представлений зодчего и наглядно выразить их на снимке средствами искусства фотографии. В конечном счете на фотографии должен быть выявлен архитектурный образ здания, передана его индивидуальная выразительность, эмоциональное воздействие, которое архитектурное сооружение оказывает на зрителя.

Как на пример художественного снимка архитектуры можно указать на фотографию П. Клепикова «Подмосковная усадьба Марфино». Автор удачно использовал солнечный свет. Он создает отражение на воде, благодаря которому изображение выглядит

Симметричная композиция здания с колоннами.



объемным. Покоем веет от этого снимка. Нет ряби на воде, не колышутся листья на деревьях.

Снимок ритмичен и строен по композиции.

Известный советский фотохудожник Ю. Еремин много занимался съемкой архитектурных памятников в нашей стране. Он глубоко понимал и любил архитектурную фотосъемку и ставил перед собой две задачи: дать наиболее достоверное представление об архитектурном памятнике как о произведении искусства и добиться, чтобы сам снимок воспринимался как художественное произведение.

За четверть века (в 20—30-е годы) Еремин сделал около двухсот фотографий исторических зданий в Москве. Многие из этих зданий по тем или иным причинам не сохранились, и снимки Еремина приобрели исключительное значение для специалистов и всех, кто занимается историей и архитектурой нашей столицы. Большой интерес представляет и редкая его коллекция художественных фотографий архитектурных памятников Подмосковья — усадеб, соборов, дворцов, монастырей, построенных великими русскими зодчими В. П. Баженовым, М. Ф. Казаковым, Д. Жилярди, В. Растрелли, П. И. Аргуновым, А. Г. Григорьевым, А. Н. Воронихиным и многими другими.

Этот выдающийся фотограф творчески подходил к фотосъемке каждого памятника. «Он тщательно обдумывал каждый кадр, учитывал буквально каждую мелочь будущего изображения. Перед всякой новой съемкой, независимо от того, Новодевичий монастырь это или заброшенная беседка в парке старого имения, мастер проводил большую подготовительную работу: выяснял исторические подробности создания памятника, знакомился с биографией зодчего, подробно изучал стилевые особенности его творчества, узнавал, с именем каких выдающихся деятелей России связан тот или иной архитектурный памятник. Все это позволяло художнику создать у зрителя верное представление о сооружении, помогало выбрать нужную экспозицию, передать в снимке наиболее характерное настроение»[1].

Съемка архитектуры требует серьезного отношения и большой подготовительной работы. Не только Еремин, но и многие другие советские фотомастера добились выдающихся успехов в съемке архитектуры.

В наши дни в области фотосъемки архитектурных памятников работают Д. Белоусов, В. Гиппенрейтер, Н. Рахманов и др. Так, коллектив фотомастеров создал, например, серию прекрасных фотографий архитектурных памятников древних русских городов.

Асимметричная композиция и использование линейной перспективы создают ритмичность, позволяют воспринимать архитектурный снимок как завершенную картину.

---

[1] Фомин А. Фотохудожник Еремин. М., 1966, с. 64—65.



М. Панфилова. Здание спортивной школы.

Внимание фотографов-художников привлекает не только старинная, но и современная архитектура, отличающаяся обилием стекла и металла, строгостью и лаконичностью форм, огромными размерами.

Отдельные современные здания, комплексы зданий, целые архитектурные ансамбли, районы застройки современных городов — все это не ускользает от взоров наблюдательных фотографов, становится излюбленной темой их работ и находит воплощение в прекрасных фотографических снимках.

Собственно, в таких снимках происходит слияние жанров современного городского пейзажа и архитектурной фотографии. В этом легко убедиться, взглянув на снимок М. Панфиловой «Здание спортивной школы». На нем хорошо просматриваются простые геометрические формы здания.

В XX веке бурный рост городов, промышленности, развитие транспорта пришли в резкое противоречие с планировкой старых городов, с их узкими извилистыми улицами. В художественном образе современного города увеличивается значение инженерных и транспортных сооружений.

Современные архитекторы видят свой идеал в простоте и точности ясных геометрических объемов железобетонных конструкций. Они понимают архитектуру как искусство и уделяют значительное внимание эмоциональному воздействию ее образов.

В частности, осуществляется идея застройки городов зданиями повышенной этажности.

В послевоенные годы появляется еще ряд направлений в архитектуре, что обусловливается необычайно высокими достижениями и изобретениями в области строительной техники, которые предоставляют архитекторам возможности самых разнообразных и смелых конструктивных решений.

Новые формы в архитектуре открывают и новые горизонты для фотографов-художников, стремящихся передать зрителям свои впечатления от произведений современной архитектуры. В архитектуре Кремлевского Дворца съездов использованы современные материалы — стекло и металл. Здание характеризуют простота форм, изысканность деталей.

Используемые при строительстве архитектурных сооружений алюминий, стекло, пластмассы, синтетика, благодаря которым стали осуществимы более пластичные архитектурные формы с плавными очертаниями, требуют и новой фотографической техники. Многие материалы создают блики и зеркальные отражения. Поэтому сегодня встает вопрос о новом подходе к передаче фактуры на снимке.

Мартос. Надгробие.



Архитектурные детали и надписи. При подробном фотографическом описании исторического архитектурного памятника всегда возникает необходимость снимать его фрагменты, детали крупным планом. Снимок капители, пилястра или колонны, лепного карниза или картуша, окна с наличником и ажурной решеткой, дверных створок, украшенных резьбой, инкрустацией или росписью, узорной плиты чугунного пола с изображением сюжетной сцены или орнаментальным мотивом и других элементов наружного или внутреннего убранства здания может представлять самостоятельную ценность.

Иногда фотография какой-либо детали может иметь бóльшую ценность, чем снимок общего вида. Это касается в первую очередь древних памятников.

Очень интересны снимки скульптурных рельефов, составляющих часть убранства фасада здания или интерьера, а также рельефных надписей на камне, дереве, мемориальных досках и других объектах, представляющих собой неотделимую часть того или иного архитектурного сооружения.

В лучших снимках архитектурных деталей отмечается декоративный характер подобных произведений — в них живет ощущение большой монументальной формы. Многие фотохудожники стремятся создавать большие декоративные композиции.

Так, для выявления невысокого рельефа фотографы используют более благоприятный свет, падающий под острым углом к поверхности предмета. Для фотографирования старых, стершихся рельефных надписей, в том числе надписей на мемориальных досках, нужен скользящий свет, подчеркивающий малейшие неровности плоских поверхностей.

При фотосъемке высоких архитектурных колонн, портиков и т. п. всегда трудно выбрать точку съемки. В этом случае необходимо подняться повыше. Если же такая возможность исключена, то нужно отойти на большее расстояние, дабы избежать слишком низкой точки съемки и вызванных этим перспективных искажений.

Интерьер. Много общего по своим задачам со съемкой архитектуры имеет фотографирование интерьера.

Часто интерьеры архитектурных памятников, общественных зданий различного назначения — дворцов, театров, культовых сооружений — представляют собой самостоятельные произведения искусства со своими неповторимыми пропорциями, декоративным убранством, колористическим решением и своей особой художественной выразительностью.

Так, например, декоративное убранство интерьера — лепные или живописные плафоны, росписи или скульптурные рельефы стен, порталы, колонны, карнизы, лестницы, узорчатые изразцовые печи, витражи, предметы меблировки — может представлять значительный художественный интерес. Все это и привлекает фотографов, в задачу которых входит донести до зрителя то или иное произведение. Рассмотрим снимок известного советского мастера С. Шиманского «Вестибюль в здании Академии художеств в Ленинграде».

Художник-фотограф использовал мягкий, рассеянный свет, падающий из больших окон, который создает мягкие светотеневые переходы, обрисовывающие колонны и скульптуры.

Чтобы показать интерьер, фотограф обычно старается документально точно воспроизвести его детали. Для этой же цели может быть использован фотоэтюд, передающий общий характер интерьера, или фотохудожественная картина. Но здесь точное воспроизведение каждой детали не обязательно.

Так как охватить все стены замкнутого помещения нельзя, то чаще всего в интерьерной фотосъемке используется фрагмент.

Он позволяет заострить внимание зрителя на наиболее характерных и интересных, а следовательно, и на наиболее существенных, главных элементах интерьера.

В более широком смысле под интерьером в фотографии понимают фотосъемку в любом закрытом помещении: комнате,

Оружейная палата. Часть убранства фасада.



холле, концертном или спортивном залах, цехе завода или на станции метро.

При работе в интерьере фотограф бывает ограничен в выборе подходящей точки съемки. Этому приходится уделять особое внимание. Трудности возникают, во-первых, из-за относительно небольшой и замкнутой площади самого помещения, где часто бывает невозможно отодвинуть аппарат на желательное расстояние; во-вторых, из-за расположения окон, свет из которых подчас падает прямо в объектив, мешают и архитектурные особенности интерьера.

Все это заставляет фотографа тщательно обдумать не только выбор точки съемки, но и решить, каким объективом воспользоваться, с тем чтобы в кадр попала наиболее характерная часть интерьера.

Во всех случаях интерьерной съемки фотограф сталкивается с необходимостью изображения объемов, пространства и фактуры. Естественно поэтому, что здесь правильное воссоздание перспективы и учет перспективных сокращений на снимке приобретают первостепенное значение. Построение правильной перспективы зависит как раз от выбора точки съемки и фокусного расстояния объектива. Таким образом, мы видим, что, решая эти два вопроса, фотограф определяет и границы кадра, и получаемую перспективу и предопределяет вопросы освещения.

В фотографии условно принято интерьеры разделять на следующие:

— закрытый интерьер, в котором нет светопропускающих проемов (использовать естественный свет нельзя);

— интерьер со светопроницаемыми проемами, которые не попадают в кадр, а создают определенную освещенность в снимаемом пространстве;

— интерьер, в котором сочетаются искусственный и дневной свет, часто создающий высокий уровень освещения;

— интерьер, в котором сочетаются все три типа условий освещения.

Современные архитекторы, создавая интерьеры, стремятся расположить светильники так, чтобы выявить конструктивные элементы и особенности архитектуры, как, например, на снимке М. Гладкова «Станция метро «Нариманов» (Баку)».

В зале станции метро удачная подсветка скрытыми светильниками. Источники освещения создают световой акцент на стенах и потолке архитектурного сооружения и как бы расширяют зал станции. Отраженный от белых поверхностей и льющийся из молочных лампионов свет создает спокойное, ровное освещение, заполняющее все пространство интерьера, и вместе с тем подчеркивает колонны — главное архитектурное убранство зала.

В произведениях современной архитектуры по сравнению с архитектурой конца XIX — начала XX века можно наблюдать



С. Шиманский.
Вестибюль в здании Академии художеств в Ленинграде.

тенденцию к усилению роли света и цвета, не только выявляющих внешние формы, но и организующих восприятие интерьеров.

Чаще всего интерьер имеет свое в достаточной мере определенное освещение: днем — это свет от окон, вечером — специальное электрическое освещение. Однако это вовсе не значит, что фотограф при съемке интерьера лишен возможности получить выразительное световое и тональное решение снимка. Освещение интерьера, хотя и обусловленное расположением окон или источников искусственного света, все же не является величиной постоянной и меняется в зависимости от времени дня или от того, какой из имеющихся источников действует.

Освещение интерьера, несмотря на кажущуюся определенность, многообразно. Только наблюдая его изменение в течение дня, фотограф может выбрать такое его состояние, которое отвечает задуманному изобразительному решению снимка. Важно при съемке интерьера сохранить и передать закономерности

реального эффекта освещения, принятого за основу светового построения снимка.

Скульптура. Отметим ряд тонкостей, которые следует знать тому, кто заинтересуется работой фотомастера или возьмет в руки фотоаппарат, чтобы сделать съемку.

Скульптура, ввиду того что она объемна, очень проигрывает при фотографировании.

Пластическая выразительность скульптуры приобретает особую силу воздействия на зрителя благодаря переходам света и тени, меняющимся, правда, в зависимости от времени дня и состояния погоды. Большое значение в снимках монументальной скульптуры имеет четкость и цельность силуэта. Надо, чтобы произведение выделялось на фоне открытого пространства, деревьев, архитектуры, чтобы его было видно с самого далекого расстояния.

Фотограф должен отчетливо представлять себе ту цель, которую ставил перед собой скульптор, и попытаться фотографическими средствами передать ее зрителям.

В хорошей фотографии мастер передает зрителю мысли и идеи, заложенные скульптором, средствами фотографии (выбором точки съемки, ракурса и особенно освещением) добивается наибольшей выразительности снимка скульптуры.

При фотографировании скульптуры на открытом воздухе решающее значение имеет характер естественного дневного

М. Гладков. Станция метро «Нариманов» (Баку).



освещения. Для четкого воспроизведения объемной формы наиболее благоприятно не слишком контрастное верхне-боковое освещение.

Наверное, никакое другое произведение искусства не способно так изменять свой облик в зависимости от характера падающего на него света, как скульптура. Поэтому нет ничего уди-

А. Лукин. Памятник покорителям Космоса.



вительного в том, что смена характера освещения способна коренным образом изменять облик и, соответственно, восприятие произведения скульптуры.

Излишне контрастное освещение ослабляет проработку мелких подробностей формы. При фотосъемке, например, мраморной скульптуры глубокие густые тени создают на снимке эффект, противоречащий природе этого нежного материала.

Особенно затруднена фотосъемка блестящей станковой скульптуры, например, из мрамора, фарфора, бронзы. На поверхности таких скульптур образуются сильные световые рефлексы от источников света (окон, ламп) и, кроме того, отражаются окружающие предметы, в особенности светлые, а иногда даже и объектив фотоаппарата. Это ухудшает снимок. Рефлексы получаются на отпечатке в виде совершенно белых пятен и дают ореолы. Отражения соседних предметов могут исказить представление о материале, из которого сделана скульптура.

При съемке круглой скульптуры желательно, чтобы фон или задний план был нерезким. Ровный фон при фотографировании небольших по размерам скульптур можно получить, установив на некотором удалении за скульптурой (дальше задней границы резкости) кусок картона или фанеры, причем тонально фон должен сильно отличаться от скульптуры. Следовательно, скульптуры из светлых или белых материалов (мрамор, гипс и др.) выглядят лучше на темном фоне, а скульптуры из темных материалов (бронза, дерево и др.), наоборот, — на светлом.

При съемке скульптуры с использованием искусственных источников света на фоне возможны тени, которые подчас являются совершенно излишними. В таких случаях приходится много работать со светом. Правильно применяемое освещение выявляет форму вещи, передает фактуру (структуру поверхности) материала, из которого сделана скульптура, помогает избежать ненужных рефлексов и мешающих теней.

Внимательно всмотримся в фотографию, на которой изображена скульптура обезьяны. Хорошо поставленный свет позволил фотографу передать объем и фактуру этой небольшой скульптуры. Именно блики на поверхности помогли выявить все особенности этой скульптуры.

Так как равномерное освещение скрадывает форму скульптуры, то для лучшей моделировки освещение ее должно быть несколько более сильным с одной из сторон. Однако совершенно недопустимо резкое одностороннее освещение, дающее грубые тени и скрадывающее детали.

При фотографировании на открытом воздухе или в помещении недопустимо, чтобы на скульптуру падали прямые солнечные лучи. Наиболее благоприятен мягкий рассеянный и отраженный свет, выделяющий все детали (поэтому на открытом воздухе рекомендуется снимать в тени), с применением дополнительной боковой подсветки.



Фотоснимок скульптуры обезьяны.

Особо следует предостеречь от съемки светлых скульптур в парках, т. е. в окружении зелени, в ясный солнечный день. Тени от листвы, даже едва заметные для глаза, создают на снимке пятна.

Фотографируя скульптурные портреты, нужно создать такие же условия освещения, как для портретной съемки, использовать светорассеиватели и светоотражатели, а в случае надобности — направленный свет. Допустимо применение и заднего освещения (контражур).

Наиболее распространенный и неприятный дефект, встречающийся при фотографировании скульптурных портретов,— повышенная контрастность изображения. Она лишает лицо свойственных ему мягких тональных переходов и огрубляет его. Чрезмерная контрастность — обычно следствие недодержки или передержки проявления. Для получения более мягкого и гармоничного изображения нужно проявлять негатив в медленно работающем проявителе.

Выдержку при съемке скульптуры нужно определить по теням: в них обязательно должны проработаться детали.

Для фотографирования скульптуры следует применять противоореольные пленки, особенно в тех случаях, когда скульптура имеет блестящие полированные поверхности (бронза, мрамор).

При фотосъемке круглой скульптуры очень важно передать не только фактуру, но и тональные особенности материала. Достигается это прежде всего правильным, а вернее, абсолютно точным определением экспозиции.

Фотосъемка скульптуры на фоне неба выявляет ее контур при известном снижении проработки деталей в пределах этого контура.

Однако при этом часто возникает существенное различие в общей плотности негатива на различных по высоте частях скульптуры.

Снимая скульптуру и особенно ее детали на фоне неба, необходимо проработать облака, которые придают снимку воздушность, а зрителю — понятие о высоте предмета съемки. При безоблачном небе скульптура становится похожей на слепок, сфотографированный в закрытом помещении.

Натюрморт. Что такое натюрморт? Чем он привлекает фотохудожника? Какова его роль в развитии фотоискусства?

Под натюрмортом понимается изображение вещей и предметов. Человек живет среди вещей, и по тем предметам, которыми он себя окружает, можно судить о его профессии, образе жизни, характере и поведении.

Жанр натюрморта в живописи распространился достаточно широко в голландской школе XVII века. Голландские художники выбирали для своих натюрмортов несложные предметы, но умели их компоновать, выявляя особенности и фактуру и их внутреннюю связь с жизнью людей. Недавнее присутствие человека ощущалось в естественности расположения только что служивших ему вещей, в беспорядке. Но этот беспорядок лишь кажущийся, так как композиция каждого натюрморта строжайше продумана.

Первые русские натюрморты появились в начале XVIII века. В них особенно заметна познавательная и просветительная тенденция: сюжетами для картин стали книги, глобусы, астрономические приборы — то новое, что входило в жизнь человека петровской эпохи.

Раскрывая красоту вещей, сотворенных природой и рукой человека, художники создавали натюрморты — произведения подлинного искусства, волнующие наше воображение.

Для зрителя натюрморт является своеобразным документом. Он свидетельствует о бытовом укладе, о характере и уровне жизни людей в различные эпохи. На протяжении всей истории существования натюрморт не раз менял свое содержание: то он был блистательно нарядным, то скромным; рассказывал о расточительстве и богатстве людей «высших» классов, о мирном уюте домашнего очага простого человека или повествовал об убогом существовании бедняка.

Художник К. С. Петров-Водкин называл натюрморт острой беседой живописца с натурой. Это суждение справедливо и для фотографического натюрморта, так как в хорошем натюрморте открывается пластика и красота вещей.

Советские фотомастера на определенном этапе отдали дань индустриальному натюрморту. Снимки образцов изделий промышленности и сельского хозяйства, отдельных деталей машин и механизмов знакомили с достижениями молодой советской индустрии. Натюрмортами выглядели турбины для Днепрогэса и блюминг Краматорского завода.

Такие натюрморты стали называть репортажными. Пожалуй, термином «репортажный натюрморт» можно пользоваться, так как современные фотографические натюрморты отличаются от живописных именно тем, что не специально поставлены для съемки, а появляются чаще всего как результат зоркого видения фоторепортера, как проявление исключительной наблюдательности наших фотомастеров и возросшего умения запечатлеть на снимке то, что подмечено за короткое мгновение.



В. Шлычко. Натюрморт.

Каждый предмет обстановки, каждая вещь воссоздают среду, в которой живут герои. Их психология, чувства и представления воплощены во множестве мелких деталей, которые для людей данной эпохи полны живого, таинственного смысла.

В свой фотоочерк о суровом крае Ново-Гебридских островов американский фотограф старшего поколения Поль Стренд включает и натюрморт. Редкой выразительности добивается фотохудожник, показывая простые, даже грубые предметы: сеть, канаты, резиновые сапоги, лежащие на дне рыбацкой шхуны.

Натюрморт — это, как правило, изображение ряда вещей. Каков же принцип их подбора? В одном случае фотографа поразило внешнее сходство разнородных предметов, в другом — необычный контраст фактур. Натюрморт может состоять из предметов, объединенных одной полезной функцией, например из посуды. Он может состоять и из, казалось бы, далеких друг от друга предметов, но и в этом случае их должна связывать определенно и ясно выраженная мысль.

Давно замечено, что специально подобранный фотографом натюрморт может ясно и определенно выражать такие понятия, как «изобилие», «скудность», «здоровье», «болезнь», «радость», «весна», «осень».

Способность выражать в натюрморте как простые, так и сложные понятия делает этот жанр фотографии общественно значимым, придает ему важные социальные функции.

Натюрморт являет собой своеобразный документ, повествующий об укладе и стиле жизни людей в конкретное время, об уровне развития культуры, науки, техники в обществе, т. е. того, что принято называть «духом времени».

В современной фотографии особенно интересен репортажный натюрморт. Он своеобразно и интересно раскрывает мир современного человека, в нем наиболее ярко проявляются предметы нашего времени. Подобные снимки появляются как результат острого и необычного видения самых обычных вещей — случайно положенных орудий труда, кажущегося беспорядка в мастерской художника и т. п.

Натюрморт применяется современными фотомастерами при создании тематических картин. Детали, вещи, представленные в фотографии, помогают глубже передать смысл всего происходящего и зафиксированного на снимке.

Одни предметы являются частью окружающей среды, бытовой подробностью, другие — носят ярко выраженный поэтический, обобщенный характер, чаще всего в них совмещается и то, и другое.

Мысль о тесном, сложном взаимодействии героя и обстановки, концентрированной образной и смысловой выразительности фона верно и точно отличает один из решающих принципов декорационного решения многих известных снимков.

В любом тематическом снимке не существует изображения человека вне фона — среды и обстановки действия. Материальность фона, его жизненность становятся одним из условий творчества в фотоискусстве. Точно переданные на снимке фактура фона, различные предметы обстановки и т. д. дополняют характеристику события, запечатленного на снимке, или раскрывают характер человека, сливаясь в многоплановый изобразительный рассказ.

Роль среды и обстановки очень велика во всех жанрах фотоискусства. Часто окружающая среда, предметы, изображенные на снимке, играют важную драматургическую роль, храктеризуют зрителям не только место действия и обстановку события на снимке, но и влияют на образный строй всего фотопроизведения.

Зритель воспринимает героев, их поведение в зависимости от конкретной обстановки, видимой на снимке, от определенной степени изобразительной активности и изобразительного решения (тональность, колорит, фактура и т. д.).

Отмечая непременную связь человека и фона, следует помнить, что последний всегда остается в снимке подчиненным образу человека. Предметы, фон лишь раскрывают характер человека, его образ, но не являются самоцелью творчества.

Степень активности натюрморта, фона всегда определяется задачей фотосъемки, драматургической нагрузкой и избранным решением.

Особая роль отводится натюрморту в цветном тематическом фотопроизведении: цвет не только увеличивает материальность предметов, но и расширяет образные возможности. Колористическое решение снимка главным образом зависит от трактовки фона, от сочетания его с другими изобразительными элементами композиции.

В фотографии выбор места для съемки уже является организацией фона в кадре. В тех случаях, когда имеется возможность подготовить место действия, события, фотограф обязательно ставит в зависимость от содержания снимка и выбор фона.

Своеобразными фонами являются доски, исписанные формулами, нотными знаками и т. п. Их показ должен быть резким, отчетливым. Поэтому для выявления пространства и деталей в фотографии пользуются короткофокусной оптикой, конкретизирующей изображение по фону.

Масштабные темы требуют яркой выразительной формы и в то же время достойной этих тем простоты изображения, тщательнейшего отбора средств, выразительности.

К сожалению, непонимание больших возможностей жанра натюрморта для решения больших эмоциональных и идейных задач приводит к появлению иногда пустых, бессодержательных, невыразительных фотографических поделок.

Натюрморт относится к постановочным жанрам фотосъемки. Какие бы цели ни преследовал фотограф при составлении натюрморта, он должен всегда стремиться скомпоновать его так, чтобы в постановке, во-первых, были ясно выражены основная задача, основной замысел, а во-вторых, было бы достигнуто наиболее удачное композиционное решение натюрморта. В этом смысле удачен натюрморт «Завтрак».

Уже отмечалось, что вопросы композиции являются одними из основных в фотографическом искусстве. Особенно они важны при работе над натюрмортом, над компоновкой, где можно, сообразуясь с теми или иными задачами, подобрать определенные предметы, разместить и осветить их по своему усмотрению.

Приступая к компоновке, фотограф выделяет то место пространства, где предполагает поместить натюрморт и организовать для него так называемый задник, который послужит преградой для нашего взгляда, иначе трудно будет сосредоточить внимание на предметах постановки. Композиция натюрморта решается равновесием его отдельных частей; при этом имеются в виду не только сами предметы, но и изображаемая вместе с ними часть пространства. Обычно в хорошем натюрморте предметы расставлены так, что один из них (чаще самый крупный) является главным, обращающим на себя внимание зрителей. Он, конечно, должен полностью отвечать теме натюрморта. Остальные предметы размещаются так, чтобы, во-первых, направить внимание зрителя на главный предмет, а во-вторых, уравновесить все части постановки. Только при соблюдении этих ус-

ловий натюрморт воспринимается как неразрывное композиционное целое.

Главный предмет почти всегда находится дальше переднего плана (это дает взору необходимый простор), передний же план чаще заполнен мелкими вещами, не загораживающими пространство. Законченным считают натюрморт тогда, когда уже ничего нельзя изменить без того, чтобы не нарушить цельного впечатления. Однако добиваются этого только те фотографы, которые могут еще и хорошо установить свет, т. е. осветить его.

Отделить фон от предмета, добиться абриса предметов, выявить светом формы и фактуру поверхностей, убрать или выявить тени — все это определяется искусством и мастерством фотографа.

Работая над натюрмортом, особое внимание фотограф уделяет передаче фактур на фотоснимке, так как они не только увеличивают сходство изображения с оригиналом, но и во многом усиливают живописные качества снимка. Решающее значение при передаче фактур имеет выбираемое освещение.

При освещении матовых поверхностей с мелкой, едва различимой поверхностной структурой учитывают их свойство диффузного отражения света[1]. Благодаря такому отражению и мельчайшему, не воспринимаемому глазом строению самой фактуры, снимаемые предметы нуждаются в особо тонкой световой обработке. В этих случаях светом очерчиваются складки, изгибы, грани объемных форм, что обогащает рисунок тональными переходами, уничтожает однообразие тона, возникающее на плоскости с матовой поверхностью. В выразительных натюрмортах с вещами матовых фактур не должно быть избытка света. В противном случае матовые фактуры на снимке полностью исчезают, освещаемые поверхности становятся совершенно однотипными или, как говорят, «забитыми светом». При этом зачастую теряется и пластика объемных форм, объект на снимке становится плоским, изображение невыразительным.

Для выявления поверхностей требуется их освещение косыми пучками направленного света, как бы скользящего по освещаемым предметам. Такой свет обрисовывает выпуклости и впадины шероховатых поверхностей, подчеркивает их структуру.

При освещении глянцевых фактур мастер учитывает, что на них возникают блики, которые всегда хорошо видны. Здесь используют направленный свет, косые световые пучки, так как только они выявляют эту фактуру.

Наряду с направленным применяют и общий рассеянный свет. Он повышает освещенность поверхности площади. Тем самым снижается контраст между тоном поверхности и бликом.

Сложны для освещения натюрморты, имеющие зеркальные

---

[1] *Диффузия света* — распространение света во все стороны независимо от направления падающего пучка, происходящее при отражении от матовых и шероховатых поверхностей или при прохождении через мутную среду.



П. Турнер. Столовый прибор.

поверхности. Из-за отсутствия диффузного отражения яркие жесткие блики в местах зеркального отражения луча и самого источника света и очень незначительная яркость других участков приводят к выявлению высокого интервала яркостей на снимке. Диффузия света является основным условием видимости тел и состоит в том, что каждая точка освещенного тела становится источником света, испускающим лучи во все стороны. Если тело не обладает диффузным рассеиванием света, его нельзя видеть, как мы не видим чистого воздуха, хороших витринных стекол, чистой поверхности зеркала.

Классический натюрморт является полной противоположностью натюрморту, который снимают «фотореалисты» (особое направление у художников-абстракционистов). Его преимущественная тема — не вещи (ведь вещи всегда связаны с человеком, несут на себе отпечаток его жизни), а товары, продукты машинного производства, только что вышедшие с конвейера, упакованные в блестящий пластик или целлофан, — вещи, еще не тронутые человеком, не вошедшие в его жизнь, и потому абсолютно безличные.

Именно такой «натюрморт» мы видим на снимке американского фотографа Пита Турнера «Столовый прибор».

Жанровая фотография. Большое место в современной фотографии занимают жанровые снимки. Чем характеризуются жанровые снимки, как они снимаются?

Попытки классификации жанровой фотографии показывают, что объем и тематика осваиваемого материала являются основными критериями для определения жанров.

Бывает трудно разграничить, к какому жанру отнести тот или иной снимок. Подчас оба несут в себе информацию. Но в одном случае информация является социально зна́чимой, относящейся к важным, принципиальным и глубинным вопросам общественной жизни, в другом случае является частным событием, не захватывающим больших и сложных тем.

Снимки, отражающие зна́чимые события, т. е. несущие в себе большой объем жизненного материала и информации, чаще бывают сняты репортажным методом. Но когда на снимке изображен частный эпизод, отдельная сценка из повседневной жизни, не отражающая какого-то значительного явления или события, хотя снимок сделан репортажно, то его более справедливо отнести к жанровым снимкам.

Таким образом, жанровая фотография, как правило, носит более интимный характер.

Картина повседневной жизни современного советского человека — это «насыщенная жизнь, центр которой — созидательный труд, его героика. Разносторонняя общественная деятельность. Богатый душевный мир нашего современника. Лирика. Семья. Дети. В результате границы современной жанровой фотографии расширяются, она наполняется новым содержанием. На-



Е. Евзерихин. Джанни Родари.

ши мастера отыскивают и разрабатывают жанровые сюжеты внутри масштабных событий, на производстве, во всей многообразной деятельности человека, поскольку в наши дни бывает крайне непросто определить для человека, живущего по крупному счету, где кончается его общественная и трудовая деятельность и где начинается так называемое «личное»[1].

Снимки, сделанные репортажно, показывающие события повседневной жизни человека, являются ведущими в жанровой фотографии.

По меткому определению В. В. Стасова, «жанр — живая современность».

Прекрасный снимок «Нефть Сибири» работы А. Птицына свидетельствует о возросшем уровне мастерства наших фотожурналистов, успешно применяющих сложные приемы художественного фотографического языка для образного решения важнейших тем. Энергетика всегда занимала и занимает ведущее место в народном хозяйстве страны. Эта тема прекрасно решена на снимке. Руки нефтяника... «Пригоршня» только что добытой

---

[1] Дыко Л. П. Некоторые тенденции развития фотографии. — Советское фото, 1973, № 5, с. 25.

нефти. И на ее зеркальной поверхности отчетливо видна буровая вышка. Фотография «Нефть Сибири» может служить примером высокой образности, достигнутой художником-фотографом.

Второе направление — бытовой жанр. Бытовому жанру в фотографии присуща некоторая ограниченность, не позволяющая отражать большие темы общественной жизни, несмотря на жизненно правдивые произведения. Снимки бытового жанра чаще выражают отношение фотохудожника к запечатленному событию, те элементы юмора и шутливой занимательности, которые вносит в них фотограф.

Бытовой жанр является очень популярным, так как ему свойственны широкий охват явлений повседневной действительности и ее поэтизация. Эти снимки правдиво отображают реальную жизнь, оптимистичны по характеру, лиричны, — все это придает им обаяние, оправдывающее изображение самых незначительных мотивов.

Примером бытового жанра может служить фотография «На перемене». Эту сцену отличает нежный лиризм и тонкая одухотворенность. Снимок правдиво, тепло показывает нашу реальную действительность, передает спокойствие, радость, счастье наших школьников. Содержанием снимка является далеко не новая тема, но автор сумел придать ей особую задушевность. Мягкий дневной свет, естественность положений, мягкая плас-

На перемене.



тика форм, плавность линий, простота окружающей обстановки способствуют выявлению возвышенной поэтичности композиции.

К категории жанровых снимков можно отнести и такие снимки, как «Прасловские посиделки», «Детский сад», «Праздники в украинском селе Рички».

Воплощая образы и темы, возникающие в самой жизни, жанровые снимки всегда отражают конкретный национальный характер, с наибольшей наглядностью характеризуют отношение фотографа к современной действительности.

Наконец, третьей, весьма распространенной группой жанровых снимков являются различные фотозарисовки, юморески, которые пользуются исключительной популярностью и в печати, и на выставках, благодаря своей необычности, исключительности, иногда «экзотичности».

Так мы воспринимаем эпизод, увиденный и запечатленный фотографом в его снимке «Чабан».

Обостренное восприятие действительности, способность подметить даже в обыденном явлении какую-то новую, яркую сторону жизни — качества, характерные для авторов жанровых снимков, а также фоторепортажей.

Чаще всего подобные жанровые снимки получаются в результате фотосъемки как бы скрытой камерой. Они часто и для авторов являются полной неожиданностью.

А. Птицын. Нефть Сибири.





Прасловские посиделки.

Удачно подобранная подпись под таким снимком усиливает и эмоциональное его восприятие.

Среди множества тем можно выделить три-четыре, которые имеют свою специфику и весьма широкое распространение. Это съемка детей, сцен из спортивной жизни, животных.

Съемка детей. Среди жанровых фотографий тема материнства привлекает внимание и выдающихся фотомастеров, и фотолюбителей. Эта тема помогает советским фотохудожникам показать отношение советского народа к своему будущему — детям.

Тема детей в фотоискусстве привлекала к себе внимание с самого зарождения фотографии и сегодня находит широкое воплощение.

Отношение к ребенку как к индивидуальности, пристальный интерес к его духовному миру, чистота и непорочность детей особенно близки лучшим фотомастерам. Они проявляют интерес к детской психологии и к особенностям мировосприятия детей. Их мир, связанные с ним проблемы волнуют фотохудожников, которые отражают жизнь.

Индивидуальность ребенка выявлена в таком известном, ставшим классическим снимке Е. Микулиной, как «Пессимист и оптимист», в котором предельно четко раскрыты детские характеры.



Детский сад.

Снимая детей разных социальных сословий, в разное время, фотографы с исключительной силой выразительности отражали проблемы времени.

В Америке, например, в начале века социальным проблемам детского труда посвятил свое творчество Левис Хайн. Он получил известность своими снимками «Мальчики-шахтеры», «Пенсильвания» (1910); «Юная текстильщица из штата Северная Каролина» (1908).

Такие русские фотографы, как А. Карелин, С. Лобовиков, М. Дмитриев, Н. Свищов-Паола, в своих работах показывали жизнь детей, и в первую очередь крестьянских детей.

Унаследовали эту традицию и советские фотомастера. В 1928 году А. Шишкин снимает группу ребят в селе Макаровка Яранского уезда Вятской губернии. Снимок, названный им «Мечтатели», обошел страницы многих газет и журналов и вошел в золотой фонд истории фотографии. В нем отражены все трудно-

Н. Козловский. Праздник в селе Рички.





Чабан.

Е. Микулина. Пессимист и оптимист.



А. Виханский. Начало пути.

сти Советской страны, разоренной гражданской войной и послевоенной разрухой. Несмотря на это, ребята мечтают о лучшем будущем и верят в него. Снимок проникнут гуманизмом, он показывает, что в те тяжелые для молодой Страны Советов годы детство еще не стало синонимом счастья, что предстояло еще многое сделать для того, чтобы жизнь детей стала счастливой.

В наше время, снимая детей, фотографы-художники показывают их радостную и счастливую жизнь. Снимки, рассчитанные на детское восприятие, вызывают в маленьких зрителях чувства гуманизма и интернационализма.

Любовь к природе, к животным — прекрасное чувство. Оно возвышает человека, облагораживает жизнь, помогает людям преодолеть тяжкие преграды на пути.

Советское искусство воспитывает в детях любовь к свободолюбивому трудящемуся человеку, созидателю.

Однако гуманность нельзя понимать только как выражение доброты, человеколюбия. Маленьким гражданам нашей страны надо знать о жизни гораздо больше, чем знали в прежнее время их сверстники. Их следует с детства последовательно вводить во все более широкий круг моральных проблем. Совесть, правда, смысл жизни, цель человеческого существования — эти понятия, по словам многих педагогов, все чаще волнуют детей, а поэтому, естественно, все чаще находят свое отражение в фотоискусстве. Гуманность в том и заключается, чтобы научить наших детей ценить жизнь, бороться за счастье.

Эту важнейшую тему решает А. Виханский своим портретным снимком «Начало пути». Фотограф запечатлел ученика в самый напряженный момент его занятий. Серьезный и вдумчивый взгляд устремлен на учителя. Фотографу удалось лаконичными средствами достичь выразительности снимка. Из темноты лучом света выхвачено только сосредоточенное лицо. Композиция снимка исключительно спокойна, стабильна, но вместе с тем снимок носит воспитательный характер, ибо показывает ученика, достойного уважения.

В снимке больше всего нас волнует глубокое проникновение автора в жизнь и правдивость зафиксированного момента, что и создает художественный образ ученика. Это яркий пример того, как эстетический эффект возникает и в тех случаях, когда автор снимка не отступает от документально точного отображения мира. В снимке протокольно точная передача действительности, свойственная фотографии, не противоречит ее образности.

Сложный взаимовлияющий процесс создания фотопроизведения и восприятия его рождает результат — снимок воздействует на ум и сердце зрителя.

Техника съемки детей ничем не отличается от фотосъемки взрослых и не имеет каких-либо особенностей. Все технические средства фотографии хороши для работы над детской темой, в любых жанрах: детском портрете, жанровом снимке, на спортивную тему.

Чтобы научиться фотографировать, не требуется дорогостоящих и сложных фотоаппаратов, какой-либо специальной оптики — широкоугольной или длиннофокусной, — особых фотоматериалов или осветительных приборов.

Только при этом каждый фотолюбитель должен избегать штампов, не применять затвержденные и уже усвоенные приемы.

На детских фотографических выставках, столь широко распространенных у нас в стране, мы встречаемся с работами, глубоко волнующими зрителей правдивым отражением жизни детей: их учебы, отдыха, общественной работы, шалостей и разных удивительных приключений, которыми так богато детство.

Фотоснимки на спортивные темы в основном относятся к жанровой фотографии, и только некоторые из них, представляющие какое-то особо важное значение и выходящие за рамки собственно спортивных интересов, могут быть отнесены к жанру фоторепортажа.

Но независимо от этого фотоснимок на спортивную тему имеет свои специфические особенности. Следует сказать, что наши фотомастера, работающие в этой области, много сделали, чтобы рассказать фотолюбителям об особенностях этой увлекательной работы. В книгах известных фотокорреспондентов Л. М. Доренского и В. С. Шандрина освещаются многие вопросы спортивной фотосъемки. Здесь же укажем только на некоторые главные особенности.



В. Шитов. На водных просторах.

Фотографируя тот или иной вид спортивных состязаний, фотограф предварительно должен хорошо познакомиться с ним, уяснить все элементы или фазы движений спортсмена; предположить, каким может быть наиболее напряженный, кульминационный момент, самый эффектный, самый выразительный, и только после этого приступать к фотосъемке.

Так, например, снимая прыжки в высоту, надо уяснить, что в этом виде спорта наиболее интересным, важным является момент преодоления планки. По-видимому, именно этот момент нахождения спортсмена над планкой и может вызвать интерес к фотографии прыжка в высоту, а не разбег спортсмена или его приземление.

Взгляните на любой снимок преодоления планки при прыжках в высоту. Поза спортсмена динамична, зритель ощущает то напряжение, которого требует этот вид спорта.

Серьезное знакомство с различными видами спорта, с их техникой исполнения и правилами позволяет в процессе съемки избегать фиксирования нехарактерных моментов или неправильных положений. Опыт помогает фотографу предусмотреть, где и когда на спортивном поле или в спортивном зале произойдет наиболее интересное и важное событие, которое интересно и важно отразить в прессе. Если заранее известно, в каком месте и в какое время произойдет интересующее вас событие, то это упро-



В. Шандрин. В атаке Олег Блохин.

М. Баранаускас. Первые шаги.

щает съемку, позволяет заблаговременно подготовиться к ней и все внимание отдать выбору нужного момента.

Одной из важнейших задач спортивных фотографий является получение динамичных снимков, соответствующих природе спорта. В. Шитову в снимке «На водных просторах» удалось передать жизнерадостную динамику ситуации, воспеть красоту человека.

Репортажная съемка движущихся объектов требует от фотографа большого творческого напряжения. Некоторые события развиваются так стремительно, что не хватает времени для глубокого обдумывания деталей композиции кадра. Поэтому, как уже отмечалось, фотограф должен быть хорошо подготовлен заранее, т. е. хорошо знать тот вид спорта, который он хочет снимать.

В. Федосов — спортивный обозреватель «Известий», был на Олимпийских играх в Мюнхене и видел на месте работу советских спортивных фоторепортеров. Он писал в журнале «Советское фото»: «Это были очень динамичные кадры, запечатлевшие победные финиши Борзова, боль отчаяния за досадный проигрыш на лицах наших штангистов Ригерта, Павлова и Шария, бег-полет мировой рекордсменки и олимпийской чемпионки Людмилы Брагиной, добродушная улыбка самого сильного человека в мире Василия Алексеева, все десять стартов подлинного героя Олимпиады десятиборца Авилова, драматический момент баскетбольного турнира, когда советские спортсмены совершили чудо, забросив за 3 секунды до конца игры решающий мяч, драматизм волейбольной встречи советских и японских девушек, слезы радости на лицах победителей и плач проигравших...

Многие из этих снимков попали на газетные полосы. Однако далеко не все»[1].

Далее журналист отметил, что, к сожалению, было много и статичных снимков: «...Довольно скучные и невыразительные портреты, призеры на пьедестале, в лучшем случае с поднятыми руками и улыбками на лицах, целые команды, половина из которых стоит и половина сидит на корточках, в центре старший тренер, а где-то сбоку — его помощник... К сожалению, слишком привыкли мы к этим штампам и никак не можем отказаться от этой заезженной старой пластинки»[1].

Можно только разделить высказанное спортивным обозревателем сожаление и вместе с тем предостеречь фотолюбителей делать такие однообразные снимки, снимки-штампы, о которых здесь рассказывалось.

Частое повторение излюбленных композиционных приемов приводит к тому, что найденное мастером подхватывается подражателями, которые не вдумываются в смысл того или иного

---

[1] Федосов В. Спорт, спорт... и еще раз спорт. — Советское фото, 1973, № 1, с. 23

сопоставления, а видят лишь формальный эффект и эксплуатируют его вовсю. Нужно преодолевать соблазны облегченного, внешне современного, соответствующего привычным стандартам решения важных тем.

Большое значение для фотографирования спорта имеет выбор объектива по его фокусному расстоянию. Интересный практический совет дает известный спортивный фоторепортер В. Чейшвили: «Снимая спорт, я предпочитаю пользоваться объективами с фокусным расстоянием от 180 до 200 мм, которые, с одной стороны, дают возможность маневрировать, с другой — позволяют держаться в отдалении, не врываться в окружающую спортсмена атмосферу, улавливать нюансы их душевного настроя, тончайшие оттенки их взаимоотношений»[1].

Отмечая специфику при фотосъемке спортивных упражнений, следует прежде всего указать на приемы, усиливающие эффект движения.

К числу технических приемов, усиливающих динамизм спортивных фотографий, можно отнести: расфокусировку, смазку объекта или фона, съемку с короткой выдержкой и др.

Расфокусировка фона создает иллюзию усиления динамики снимка при съемке объектов, движущихся на аппарат (при фронтальной съемке), когда эффект движения не может быть усилен приемом смазывания фона.

Динамичность спортивных снимков обеспечивается как движением самого объекта, так и второстепенными элементами, являющимися составной частью изображения. Динамика усиливается своеобразными приемами фотосъемки.

Фотосъемка животных. К жанровой фотографии относят и фотосъемку животных. Изображение мира животных, их красоты, привязанности к человеку и преданности ему вызывает у зрителей интерес, симпатию к животным. Фотографии животных вызывают доброе отношение к ним и тем самым играют гуманную роль.

Всякий, кто наблюдал животных, имел с ними дело, кто с добрым вниманием относится к ним, тот знает, как разнообразны и сложны их переживания, как разнообразны их эмоции, как выразительны их чувства радости или огорчения, ласки или обиды, злобы, тоски или самоотверженного чувства материнства.

Некоторая условность допускается, когда говорят о чувствах животного. Человек невольно переводит их на язык собственных чувств, так как может оценить только то, что проходит через его ощущения. Он оценивает и воспринимает все только со своей человеческой точки зрения.

Такого рода «очеловечивание» животного проявляется в анималистической фотографии. В образе животного можно выра-

---

[1] Чейшвили В. Спортсмены «вне игры». — Советское фото, 1973, № 7, с. 31.

зить скромность, нежность, трогательность, серьезность и сосредоточенность, настороженность, тоску, радость и страдание, гнев или ярость.

Примером прекрасной съемки животных может служить фотография, названная ее автором «Нежность».

Фотографируя животных, автор допускает некоторую условность в изображении действительности. Часто изображение того или иного животного можно рассматривать как символ определенного характера, олицетворение какого-то чувства, качества, которым наделен человек. Голубь является символом мира. В баснях волк является олицетворением зла, а ягненок — олицетворением доброты. Все это раздвигает горизонты анималистической художественной фотографии, расширяет ее возможности далеко за пределами чисто изобразительных задач. Лучшие анималистические снимки заставляют подчас задуматься над серьезными вопросами.



Ю. Кривоносов. Нежность.

Жизнь природы исполнена глубокого драматического напряжения в снимке Б. Мейтчака «Мадонна Антарктиды». Природа захватывает фотографа безграничностью своих пространств, их ясной обозримостью. Автор выбирает средний горизонт на уровне стоящего на земле человека, взгляд охватывает обширное пространство — равнину и ледяные горы. Он выявляет чередование планов, гармоничные соответствия форм линий. Морозный воздух в этом снимке передает суровость окружающей природы, так резко контрастирующей с теплом живых существ на переднем плане. Снимок Б. Мейтчака выходит за рамки простой фиксации факта. Он заставляет задуматься о борьбе за жизнь, которая происходит в природе. Это жизнеутверждающий снимок, и в этом его главное значение.

Фотосъемка животных требует любви к ним, острой наблюдательности и большого труда. Животный мир — очень сложное явление природы. Окраска животных гармонична и богата оттенками всех цветов, формы пластичны, движения упруги и быстры.

Но выразительные, интересные фотографии животных сделать трудно. Ведь животное интересно как подвижное существо, быстро

меняющее свои позы. Его нельзя заставить позировать. Поэтому хорошие снимки получаются только тогда, когда фотографу удалось уловить и снять животное в наиболее благоприятный момент, который может уже не повториться.

Диких зверей и птиц часто снимают телеобъективом, так как с близкого расстояния это сделать не всегда удается. Телеобъектив позволяет получить снимки крупным планом.

Фоторепортаж. В практике современной фотографии он занимает особое место.

Фоторепортаж — основной метод работы современных фоторепортеров. Этот термин пришел в фотографию из журналистики и первоначально обозначал сообщение сведений об определенном событии, которое автор-фоторепортер видел собственными глазами.

Принцип фоторепортажа состоит в том, что фотограф фиксирует подлинную жизнь, не вмешиваясь в ее течение, стремясь передать на снимке ее подлинную суть. Основополагающая черта репортажа — строгая документальность.

Но, фотографируя действительность, репортер не может гарантировать, что снятый им материал будет полностью соответствовать реальной жизни, реальному факту, который решено было запечатлеть.

Сделанные снимки заключают в себе авторское отношение к материалу, поэтому результат фоторепортажа в немалой степени зависит от личности фотографа.

Его позиция может быть активной или пассивной, правильной или ошибочной, но она неминуемо проявляется в выборе темы, в использовании технических средств, определении съемочных точек, ракурсов, крупности планов и т. д.

Талант и правильная гражданская позиция автора дают возможность правдиво показать ход события, глубоко вскрыть суть явления, объективно охарактеризовать героя. В случае нечеткого понимания фотографом своей задачи от него могут ускользнуть главные детали, а это сместит смысловые акценты, и в итоге репортаж может исказить действительность.

Фоторепортаж как метод съемки факта не ограничен временными или тематическими рамками. Одно явление фотограф снимает в течение нескольких минут, за другими ему приходится следить недели и месяцы. Некоторые ситуации можно снять из укрытия, другие — только находясь с аппаратом в гуще события. Репортажно можно снять общественно-политические мероприятия, строительство какого-либо объекта, спортивное соревнование, уборку урожая и т. п.

Все бесконечное разнообразие жизненных явлений может быть отражено на фотографиях, снятых репортажным методом. Иногда фоторепортер не выделяет конкретных героев, но возможны варианты, где репортажно будет снят портрет одного человека. Такие примеры мы приводили.

Итогом фоторепортажа об одном и том же событии может быть и нейтральная информация, и остропроблемная постановка важного вопроса.

Удается только такая репортажная фотосъемка, к которой хорошо подготовлен фотограф: изучена проблема, известны факты из жизни героя, проанализированы его поступки, характер.

Репортаж подразумевает свободное течение события, незаданность действий героя, неожиданность поведения людей. Чтобы фотограф на ходу в процессе съемки смог осмыслить и правильно реагировать на все, что будет происходить перед фотоаппаратом, он должен быть готов к любым поворотам развивающегося действия.

Фоторепортер ведет съемку, включившись в поток жизни, выхватывая из живого непосредственного течения события отдельные его фазы, которые должны представлять цельную объективную картину. Как бы фотограф ни готовился к съемке, он никогда не сможет точно предугадать все, что произойдет на съемочной площадке. Исключение составляют только события, развивающиеся точно по протоколу.

В обычных условиях фотограф одновременно должен следить за действием, осмысливать его, принимать решение, реагируя на неожиданные изменения ситуации. Хороший фоторепортер не обращается к показу второстепенных, случайных деталей, как бы интересны или привлекательны они ни были. Это позволит ему не упустить главное в развивающемся событии.

Опыт показывает, что фоторепортаж удается тогда, когда автор имеет свою точку зрения, свой взгляд на событие, которое преподносит зрителям. Оставаясь наедине с действительностью, мгновенно перерабатывая информацию, анализируя ее и выражая результаты осмысления действиями, фотограф не может разобраться в сложных связях, взаимосвязях и взаимодействиях явлений, если он не определил для себя направление творческого поиска. Сама съемка — не самоцель. Важно показать, для чего это сделано.

Без такого точного ориентира фотограф увидит объект репортажа как скопление явлений, не подчиненных никаким законам и не поддающихся никакому рациональному объяснению. А это неминуемо отразится на качестве снимаемого материала.

Фоторепортеру нужно, как это ни парадоксально, уметь отказываться от всего, что выглядит живописно, но не является нужным, необходимым для репортажа.

Поверхностное знание материала, неумение его глубоко осмыслить приводит к поверхностной фотоинформации, которая не вскрывает суть и не отражает образную характеристику события.

Для фотографии абсолютно неприемлемы копирование даже удачной, выразительной композиции, организация материала по уже имеющемуся образцу, так как повторение рождает штамп, уничтожает возможность активного воздействия на зрителя.

Слабое знание материала приводит к тому, что фоторепортер снимает первое, что бросилось ему в глаза, внешнее, привычное. Это иногда определяет одинаковость фоторепортажей, выполненных в разное время, разными людьми и в разных местах.

Не желание подражать друг другу, а неспособность вскрыть суть факта, понять его своеобразие и глубинный смысл приводит к тому, что фотокорреспондент оставляет за пределами снимка важное и многозначительное, а предлагает только внешнее, поверхностное. Сделать целеустремленный идейно-направленный репортаж в такой ситуации невозможно.

Глубокое, правдивое отражение жизни может появиться только при условии предварительного понимания и оценки жизненного явления. Такой подход к фоторепортажу исключает шаблонные решения.

Фоторепортаж перестает быть самим собой при съемке «организованного» материала, т. е. когда исчезает объективное течение события, когда над естественным поведением людей совершается определенное авторское насилие, неминуемо ведущее к искажению действительности.

Роль фоторепортера-документалиста как творческой личности сегодня ответственна. Он дает зрителю не абстрактную информацию, а фотографический образ жизненных явлений и человеческих характеров.

Репортаж требует от исполнителя точного понимания значимости событий, происходящих перед объективом фотоаппарата, умелого владения техникой, способности ориентироваться в обстановке. Наибольшая собранность и мастерство нужны фотографу при событийной съемке сюжетов важного общественно-политического значения.

Подлинность и уникальность репортажных фотоснимков по прошествии времени делает их документами, имеющими историческую ценность. Для подтверждения этой мысли достаточно вспомнить фоторепортажи, сделанные в годы первых пятилеток, на фронтах Великой Отечественной войны.

Событийный репортаж. Любой событийный репортаж строго ограничен во времени. Начало, развитие, окончание события — вот период съемки, повлиять на который, изменить или перенести его фотограф не может.

Специфика событийного фоторепортажа заключается в том, что репортер ведет съемку, непрерывно осмысливая развивающееся событие, соотнося свои действия с отдельными фазами происходящего, выбирая нужные моменты с таким расчетом, чтобы из снятого материала могла сложиться объективная, реальная картина.

Ход событий необратим, как само время, и это накладывает на фотографа особую ответственность.

К событийному репортажу предъявляются конкретные требования: он должен полно и объективно отражать суть и ха-



Парад войск Всевобуча на Красной площади в Москве, проходивший в 1918 году.

рактер происходившего события, держать его эмоциональную характеристику, достаточно полно и ярко представить участников события.

Важно напомнить юному читателю путь, который прошел советский фоторепортаж. Самым главным было то, что появилась новая тематика, новый герой репортажей — на снимках показывали прежде всего народ, совершивший Великую Октябрьскую социалистическую революцию.

Новаторство первых революционных фоторепортеров состояло в отражении революционной темы.

Многие сохранившиеся до наших дней фоторепортажи первых лет революции, гражданской войны и интервенции читатели видят на страницах современных журналов, газет, книг и альбомов. Поэтому мы здесь помещаем только один фоторепортаж тех далеких лет — парад войск Всевобуча на Красной площади в Москве, проходивший в 1918 году, парад, который принимал В. И. Ленин.

Неизвестен фотограф, который запечатлел заколоченную дверь с короткой надписью: «Райком закрыт. Все ушли на фронт», но этим лаконичным снимком он ярко показал огромнейший вклад комсомола в дело разгрома белогвардейцев и иностранных интервентов. Это пример того, что в центре вни-

мания фоторепортеров были наиболее типичные моменты тогдашней жизни.

Победоносно закончилась гражданская война. Однако разруха, голод, тиф мешали восстанавливать народное хозяйство. Стояли заводы и фабрики, не было топлива, миллионы десятин пахотной земли пустовали.

Задачи социалистического строительства повлекли за собой и появление новых тем. Важнейшие достижения советских людей, занятых восстановлением разрушенного гражданской войной народного хозяйства, становятся объектом работ и творческих поисков наших фотомастеров.

Многие из них, такие, как М. Альперт, Д. Дебабов, И. Шагин, А. Шайхет, А. Шишкин, Б. Кудояров, А. Родченко, Б. Игнатович, С. Фридлянд, Г. Петрусов, Г. Зельма, А. Скурихин, и другие заложили прочные основы партийной публицистики. Фотокорреспондент становился пытливым разведчиком всего нового, передового.

Мы уже писали, что отражение новых тем сопровождалось и поиском новой творческой манеры. Именно динамичность снимка, свежее дыхание жизни, высокий профессиональный уровень знаменовали зрелость революционного фотоискусства.

Мирный период выдвинул перед фоторепортерами новые требования. Период гражданской войны, с четко противоположными силами — белых и красных, — сменился сложным временем перестройки народного хозяйства, всего общества. Фоторепортеры находят свое место в идеологической борьбе. Они создают фотоснимки, обладающие величайшей силой убеждения.

Начались наши первые пятилетки.

Строительство новой жизни, установление новых отношений в общественной и личной жизни советских людей, рождение трудового коллектива, величие и красота созидательного труда, становящегося первейшей человеческой потребностью, — все это было постоянно в поле зрения советских фоторепортеров.

Проходила коллективизация сельского хозяйства. В центре внимания в этот период находился агитатор за коллективное ведение сельского хозяйства, за вступление крестьян-единоличников в колхоз. Много над этой темой работал известный фоторепортер Аркадий Шишкин.

Лучшая часть фоторепортеров и рабочих-фотолюбителей не оставалась равнодушной к энтузиазму советских людей. Менялась не только страна. Строились не только заводы, фабрики, стальные магистрали — воспитывался новый человек, человек социалистического общества. Взгляните еще раз на фотографию В. П. Чкалова, олицетворяющего собой бесстрашие и героизм советских людей.

Фоторепортеры видят свою задачу во всемерной агитации за новую жизнь. Теперь на первый план выдвигаются не столько проблемы собственно информации, сколько проблемы агитацион-



А. Устинов. Парад на Красной площади 7 ноября 1941 года.

ной выразительности, соотнесенности ее с главной идеей снимка. Каждый снимок в этих случаях предстает как единство фактической точности внутрикадрового содержания и символичности. Он несет в себе жизненную правду, но не правду конкретного человека, а правду типичного человека Страны Советов.

Фотомастера этого направления ставили перед собой творческую задачу — воздействовать на зрителя не сухим извещением о знаменательных событиях, а используя поэтические образы, показать реальных героев, чьи поступки, подвиги славили страну.

Достаточно вспомнить дальние перелеты замечательных советских летчиков, высотные рекорды пилотов и стратонавтов; многолетний штурм Арктики, предпринятый нашей наукой: легендарный дрейф станции «Северный полюс-I»; мужество дальневосточных пограничников и красноармейцев, многократно защищавших священные рубежи нашей Родины; трудовые подвиги стахановцев и шахтеров, металлургов, сельских механизаторов, колхозников и другие славные дела советских людей. И все эти люди были главными героями в произведениях советских фотомастеров.

В годы Великой Отечественной войны фронтовые фотокорреспонденты в одном строю с воинами прошли по дорогам сражений, оставляя потомкам яркие фотодокументы о войне.

Главной темой, магистральным направлением фоторепортажа военных лет был показ сражающегося советского народа, его жажда победы, победы ради мира, ради жизни, ради счастья всего человечества.

Военные фотокорреспонденты создали фотолетопись Великой Отечественной войны, составили обширную галерею «остановленных мгновений» событий, имеющих большую непреходящую историческую ценность не только для нашего народа. Мы приводим здесь снимок А. Устинова «Парад на Красной площади 7 ноября 1941 года».

Советские воины покрыли себя неувядаемой славой. Массовый героизм солдат и офицеров, самоотверженность партизан и подпольщиков — все эти темы нашли отражение в фотографиях военных лет.

Как пишет искусствовед Г. К. Пондопуло, «в кадрах советского военного фоторепортажа, как правило, лишенных черт законченной фотокартины, явственно проступает великая правда времени». Фотоискусству удалось достоверно и конкретно запечатлеть массовый героизм советского народа в борьбе с фашизмом.

Фотодокумент лежит в основе и таких выдающихся произведений советского фотографического творчества, ставших образным символом нашей борьбы и победы, как «Горе» Дм. Бальтерманца, «Комбат» М. Альперта, «Политрук продолжает бой» И. Шагина, «Знамя Победы над рейхстагом» Е. Халдея, «Солдаты умирают стоя» А. Гаранина.

Нельзя не согласиться с автором книги «Фотография и современность», который говорит: «Творческая практика советского военного репортажа со всей наглядностью показала, что художественность репортажа определяется прежде всего тем, *насколько правда документа перерастает в нем в правду времени, истории,* что связано с умением фотографа найти и запечатлеть выдающийся факт».

Уже в конце лета 1945 года началась разработка пятилетнего плана восстановления и развития народного хозяйства страны.

Новые задачи, стоящие перед страной, требовали от советской фотопублицистики и новых исканий. Они обязывали фоторепортеров стремиться к более выразительным формам подачи материала, к овладению прогрессивными технологическими процессами. И действительно, в 50-е годы в газетах и журналах появлялись фоторепортажи о сооружении крупнейших гидроэлектростанций под Куйбышевом и Волгоградом, на Каме и Каховке.

В это же время было принято решение поднять 13 миллионов гектаров пустующих целинных земель.

По призыву партии на целину приехало несколько сот тысяч человек, 350 тысяч из них прибыли по путевкам комсомола.

4 октября 1957 года впервые в истории человечества был осуществлен запуск искусственного спутника Земли, а 12 апреля

1961 года Ю. А. Гагариным был совершен полет в космос. Все эти события находили отражение в работах фотокорреспондентов.

В 60-е и 70-е годы ведущей темой работ советских фотомастеров стали совершенно новые грандиозные масштабы развития народного хозяйства, его огромный потенциал и возросшие потребности общества при социализме.

Советским фотомастерам и фотолюбителям есть о чем рассказать в своих работах.

Высокий содержательный уровень отличает работы советских фотожурналистов, посвященные борьбе народов планеты за мир. Эта тема сегодня — одна из ведущих тем образной фотопублицистики. Своими работами фотомастера, в яркой и убедительной форме запечатлев действительность, свидетельствуют о горячем стремлении советских людей сохранить мир на Земле.

Решение советским народом задач, поставленных XXVI съездом КПСС, майским (1982 г.), июньским и декабрьским (1983 г.), февральским (1984 г.) Пленумами ЦК нашей партии — вот темы сегодняшних работ фотомастеров и фотолюбителей. В нашу жизнь прочно вошли слова, исполненные большого смысла: КамАЗ, Байкало-Амурская магистраль, Саматлор, Усть-Илим, Уренгой и многие другие. Фотографии, сделанные на этих стройках, входят в золотой фонд летописи нашей страны.

Материалом фоторепортажа наших дней служат те многочисленные события, которыми так богата современная действительность. Но по-прежнему в центре внимания художников остается человек-творец, человек-созидатель. В этом проявляется активная авторская позиция фоторепортера.

Целеустремленный, идейно направленный репортаж — одно из основных средств правдивого отражения жизни.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В заключение дадим несколько практических советов: как сделать *портрет* своего товарища при искусственном освещении и снять *пейзаж* при естественном освещении в ясный солнечный день.

Для съемки портрета в интерьере пригоден любой фотоаппарат. Потребуется два осветительных прибора: настольная лампа с рефлектором и торшер. Хорошо если в комнате имеется и верхний общий свет — люстра или плафон. Нужно иметь лист белой чертежной бумаги для подсвета и экспонометр.

Пленка может быть любой светочувствительности, но желательно — 130 или 250 ед. ГОСТ.

Используя эти перечисленные элементарные приборы, можно получить выразительный портрет. Надо только знать, как их расположить. Рассмотрим первую схему организации съемки.

Верхний свет обеспечит общую освещенность в комнате, а лампа с рефлектором — рисующий свет. Этот источник сильного света подчеркнет рисунок головы, создаст тени на стене. Торшеру принадлежит роль моделирующего света. Он будет подсвечивать тени, которые образуются от сильного рисующего света. Для этого установим его с противоположной стороны лица портретируемого. Хорошо бы использовать подсвет, установив его так, чтобы он не был виден в кадре, а отраженный от него свет освещал бы волосы несколько сзади. Это будет как бы контражур[1].

Вторая схема значительно проще. Правда, качество художественного исполнения портрета в этом случае будет ниже. Источник света здесь один — настольная лампа с рефлектором. При фронтальном освещении одним источником света, уста-

---

[1] *Контражур* — освещение, когда источник света расположен позади объекта съемки. При такой съемке источник света должен быть закрыт непрозрачным предметом, с тем чтобы прямые лучи не попадали в объектив и не давали на изображении рефлексы, пятна и ореолы. При контражуре фотоизображение имеет вид силуэта.

новленном около фотоаппарата, очень трудно выявить объем лица. Ровное освещение сделает портрет плоским.

Если модель осветить сбоку тем же источником, то половина лица окажется в тени. Верхнее расположение источника света создает глубокие тени под бровями, нижнее — искажает выражение лица.

В крайнем случае можно использовать вспомогательный отражатель. Им может быть лист белой бумаги, наклеенный на картон. Если такой отражатель поставить с теневой стороны лица (при боковом или передне-боковом освещении), то тень на лице будет значительно ослаблена.

Конечно, при применении двух источников света портрет получается выразительнее. Но если невозможно создать такие условия, не надо отказываться от проведения фотосъемки и при одном осветительном приборе.

При съемке портрета на натуре тоже возникают проблемы освещения. Снимая портрет, фотограф должен учитывать направление света и так установить модель, чтобы хорошо вырисовывались формы лица. Если солнце находится позади фотографа, то при таком переднем освещении натуры портрет получается плоским и монотонным. Боковое освещение придает ему объемность. Это освещение фотографу и надо уметь использовать.

Контровое освещение (когда солнце светит в аппарат), создает своеобразный эффект, когда само лицо освещено слабо, а вырисовывается контур головы в световом ореоле.

При портретной съемке большое значение имеет фон. Он не должен быть контрастным. Фоном может быть небо, стена дома и т. д. Если снимать в тени деревьев в солнечный день, то солнечные лучи, пробиваясь сквозь листву, создают на лице тени от листьев. В итоге лицо получается пятнистым. Поэтому производить съемку в этих условиях не рекомендуется.

Снимая портрет, особое внимание нужно уделить фокусировке объектива, причем в фокусе должны быть глаза, точнее — зрачки глаз. Желательно снимать портрет при полностью открытой диафрагме, то есть с малой глубиной резкости. Если же объектив будет задиафрагмирован, то и лицо и фон выйдут на фотографии одинаково резкими, что создаст неприятное впечатление: как будто человек «втиснут» в стену.

Теперь познакомимся с некоторыми условиями, которые надо соблюдать при съемке пейзажа. Прежде всего следует выделить

на снимке самое главное и точным построением кадра акцентировать на нем внимание. Важно освободить снимок от лишних деталей, чтобы они не отвлекали от основного содержания.

Не следует увлекаться широкими панорамными планами, стремиться охватить большое пространство, если, конечно, это не обусловлено основным замыслом фотографа. Широкий план иногда хуже воспринимается зрителем, чем удачно выбранный средний план, передающий характерный для данной местности участок с выразительными и хорошо освещенными деталями.

Не надо забывать также, что природа, привлекающая наше внимание именно своей красочностью, должна быть передана на черно-белом снимке различными оттенками серого. Поэтому, выбирая пейзаж, нужно попытаться представить себе, как он будет выглядеть на черно-белом снимке.

Лесные пейзажи лучше снимать там, где деревья растут не очень густо, — на поляне, опушке.

Чтобы усилить перспективу, передний план должен быть несколько притенен, а задний, наоборот, высветлен. Если желательно получить на снимке большое число деталей, то снимать следует тогда, когда солнце едва прикрыто полупрозрачными облаками, и определять при этом выдержку по теням.

Летний пейзаж нужно снимать применяя светофильтры: желтый, оранжевый и реже красный. Светофильтры хорошо оконтуривают облака, выделают их на фоне неба. Они, в свою очередь, обогащают пейзаж, делают его живым, законченным. При безоблачном небе пейзаж на фотографии смотрится мертвым.

Для уменьшения контраста яркостей применяют светло-желтый светофильтр, который придает изображению глубину и сочность. Он помогает несколько повысить контраст, избежать серости снимка даже в пасмурную или туманную погоду. Чем плотнее светофильтр, тем лучше результат.

Особую прелесть зимним пейзажам придает снег. Он покрывает строения, землю и деревья. Снимая зимний пейзаж, фотограф должен помнить, что совершенно недопустима передержка, которая приводит к потери градации на снегу, при этом теряется фактура снега, он становится абсолютно невыразительным: т. е. на снимке мы видим белую бумагу, а не снег. Но недопустима и недодержка, т. к. она приводит к сильному контрасту темных стволов деревьев и других предметов, которые выглядят на снимке черными.

О том, как пользоваться электрофотоэкспонометром, рассказывается в приложенной к нему инструкции. Но чтобы избежать ошибок в определении экспозиции, требуются навыки.

Измерение экспонометром сводится к выполнению следующей операции:

на шкале калькулятора устанавливается число, характеризующее светочувствительность используемой пленки в единицах ГОСТ;

измеряется та или иная световая величина (освещенность или яркость);



В. Шандрин.
На память о соревнованиях.

стрелка или деление на диске калькулятора совмещается со значением измеренной световой величины на диске калькулятора или шкале гальванометра;

чтобы получить на калькуляторе показатель относительного отверстия (диафрагмы) для заданной выдержки, перечисленные выше операции должны быть проведены четко.

Фотоэлектрические экспонометры позволяют измерять яркость объекта съемки (отраженный свет) и его освещенность (падающий свет).

Качество снимка зависит от точного измерения освещенности снимаемого объекта, от выбора диафрагмы и выдержки. Поэтому при съемке любого объекта очень важно правильно определить экспозицию. Часто в разговоре слово «экспозиция» употребляется в значении «выдержка». Это неверно. Хотя эти понятия и взаимосвязаны, между ними нельзя поставить знак равенства.

Экспозиция обусловливается количеством света, прошедшего через объектив (оно зависит от яркости, освещенности снимаемого предмета) и выдержкой (промежутком времени, в течение которого этот свет подвергает воздействию светочувствительный слой фотопленки). Неоценимую помощь фотолюбителю в определении этих показателей оказывает фотоэлектрический экспонометр. Фотоэлектрические экспонометры состоят из чувствитель-

ного фотоэлемента и гальванометра, шкала которого отградуирована в условных величинах, пропорциональных измеряемой световой величине. Калькулятор экспонометра помогает на основании фотометрического измерения найти для заданных светочувствительности фотопленки и выдержки соответствующую величину диафрагмы объектива, которая позволит получить хорошее изображение.

Проще всего фотоэкспонометром измерить суммарную яркость. Для этого экспонометр держат в руках около фотоаппарата и направляют фотоэлемент экспонометра на объект съемки. Простота этого способа подкупает фотолюбителей, но иногда он дает не очень точные показания, т. к. учитывает не только яркость снимаемого объекта, но и фона.

Этим методом нельзя пользоваться при съемке портрета, когда в кадре видны источники света — настольные лампы, торшеры, бра и др.

Но в подавляющем большинстве случаев этот способ себя оправдывает. Поэтому во многих фотоаппаратах фотоэкспонометр встроен в корпус фотоаппарата.

Существуют и другие определения экспозиции, но приведенный способ наиболее прост. Поэтому на практике чаще всего пользуются им.

* * *

В книге рассказана история возникновения и развития фотографии, дан анализ ее видов и жанров, рассказано об основных эстетических категориях. Это поможет юным фотолюбителям повысить свое мастерство, проявить вкус при определении композиции, выборе темы, ракурса фотоснимков. Авторы желают успехов юным фотохудожникам в применении полученных знаний, в освоении одного из интереснейших видов технического искусства — искусства фотографии.

ЛИТЕРАТУРА

Ленин В. И. О литературе и искусстве. М., 1979.

Маркс К. и Энгельс Ф. Об искусстве. В 2-х т. М., 1983.

Александров А., Шайхет А. Аркадий Шайхет. М., 1973.

Бальтерманц Д. Избранные фотографии. М., 1977.

Буряк И. Георгий Липскеров. М., 1976.

Волков-Ланнит Л. В. И. Ленин в фотоискусстве. 2-е изд. М., 1962.

Волков-Ланнит Л. История пишется объективом. 2-е изд. М., 1980.

Волков-Ланнит Л. Борис Игнатович. М., 1973.

Волков-Ланнит Л. Искусство фотопортрета. 2-е изд. М., 1974.

Дмитриева Н. Изображение и слово. М., 1962.

Дыко Л. Борис Кудояров. М., 1975.

Дыко Л., Головня А. Фотокомпозиция. 2-е изд. М., 1962.

Зельма Г. Избранные фотографии. М., 1978.

Иванов-Аллилуев С. Фотосъемка пейзажа. 2-е изд. М., 1971.

Кармен Р. Макс Альперт. М., 1974.

Краткий словарь по эстетике. М., 1983.

Маевский В. Александр Устинов. М., 1972.

Морозов С. Фотография как искусство. 2-е изд. М., 1972.

Наппельбаум М. От ремесла к искусству. 2-е изд. М., 1972.

Песков В. Отечество. М., 1972.

Петрусов Г. Избранные фотографии. М., 1979.

Пондопуло Г. Фотография и современность. М., 1982.

Созинов В. Иван Шагин. М., 1975.

Устинов А. Избранные фотографии. М., 1976.

Шишкин А. Избранные фотографии. М., 1979.

Шустов В. Избранные фотографии. М., 1977.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Панфилов Николай Дементьевич, Панфилова Марина Николаевна

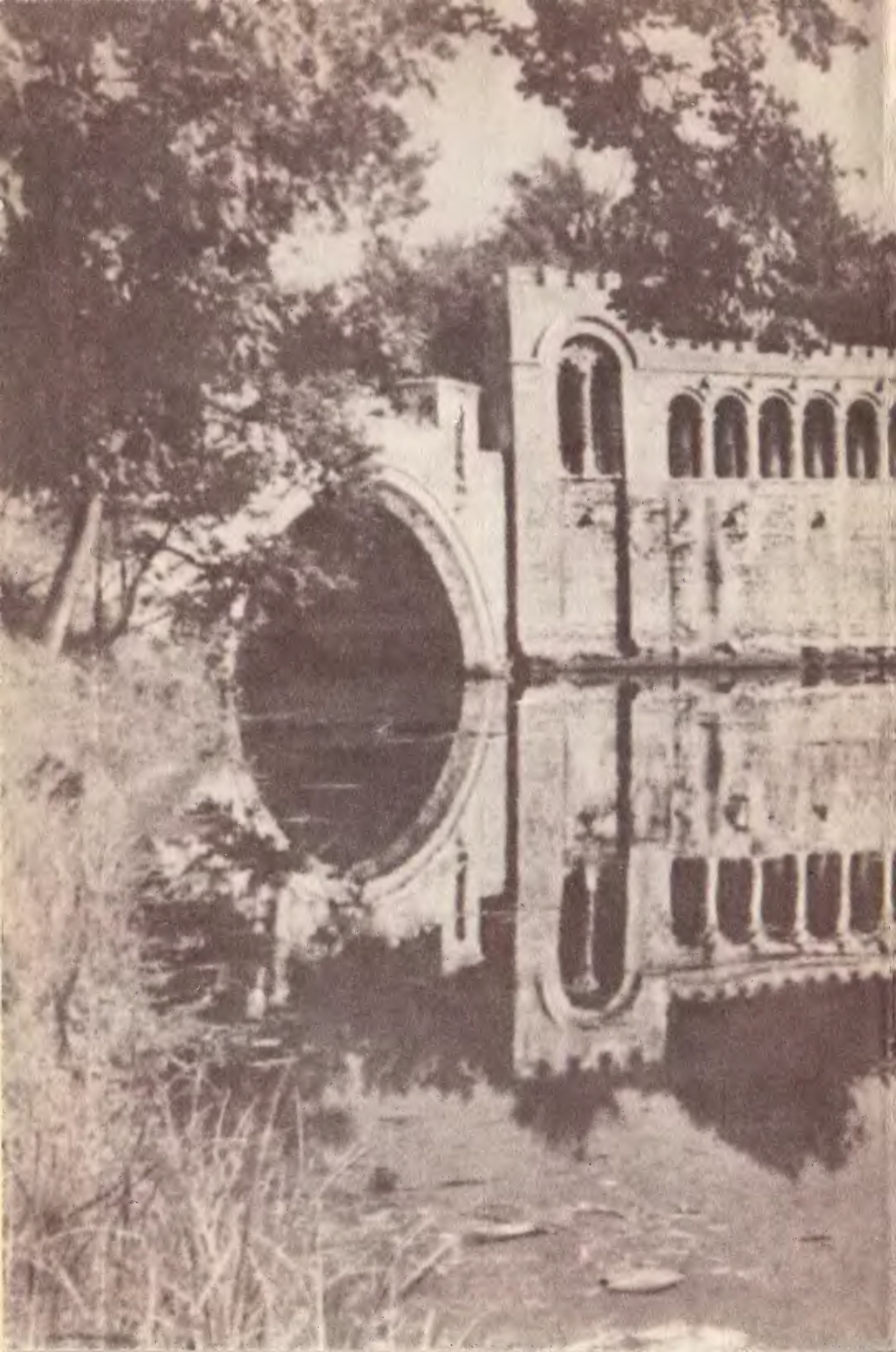
ИСКУССТВО ФОТОГРАФИИ

Книга для учащихся старших классов

Зав. редакцией *П. А. Стеллиферовский*. Редакторы *Т. Д. Рудакова, И. В. Жукова*. Младший редактор *Н. Ю. Мастюкова*. Художник *В. М. Прокофьев*. Художественный редактор *Т. А. Алябьева*. Технический редактор *Е. В. Богданова*. Корректоры *Н. В. Лепендина, Л. А. Хорькова*

ИБ № 7666

Сдано в набор 05.03.84. Подписано к печати 25.03.85. А12806. Бумага офсетная № 2. Гарнитура литературная. Печать офсет. Усл. печ. л. 10+0,25 форз. Усл. кр.-отт. 10,69. Уч.-изд. л. 10,65+0,45 форз. Тираж 150 000 экз. Заказ № 564. Цена 50 коп. Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Просвещение» Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 129846, Москва, ГСП-110, 3-й проезд Марьиной рощи, 41. Ордена Трудового Красного Знамени Калининский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. г. Калинин, пр. Ленина, 5.





50 коп.

